

**Freiheit, Individualität und die Etablierung weiblicher Autorschaft in  
Mṛdulā Garg's Hindi-Roman *Cittakobrā* (1979)**

Abhandlung  
zur Erlangung der Doktorwürde  
der Philosophischen Fakultät  
der  
Universität Zürich

vorgelegt von  
Rita Krajnc

Angenommen im Frühjahrssemester 2015  
auf Antrag von Prof. Dr. A. Malinar und  
Prof. em. Dr. P. Schreiner

Zürich, 2019

<b>Danksagung</b>	<b>1</b>
<b>1 Einleitung</b>	<b>3</b>
<b>2 Mr̥dulā Garg und ihr Werk</b>	<b>7</b>
2.1 Biographie und Gesamtwerk	7
2.2 Die Romane von Mr̥dulā Garg	11
2.3 Fazit: Die Stellung von Mr̥dulā Garg in der Hindi-Literatur	26
<b>3 Die Rezeption des Romans <i>Cittakobrā</i></b>	<b>29</b>
3.1 Frühe Rezensionen und die Verleumdungskampagne von Sārikā	30
3.2 Reaktionen von Mr̥dulā Garg auf die kontroverse Rezeption von <i>Cittakobrā</i>	52
3.3 Der Roman <i>Cittakobrā</i> im Kontext von Fragen der Zensur und dem Diskurs um Obszönität (obscenity)	80
3.4 Wissenschaftliche Literaturkritik des Romanschaffens von Mr̥dulā Garg	92
3.5 Aufsätze von und Interviews mit Mr̥dulā Garg	114
3.6 Schlussbemerkungen	125
<b>4 Methode</b>	<b>127</b>
4.1 Ausgewählte Ansätze der Narratologie	127
4.2 Verwendete Analysekategorien	142
4.3 Forschungsstand im Bereich der Indologie	142
<b>5 Analyse des Romans <i>Cittakobrā</i></b>	<b>146</b>
5.1 Einführung in den Roman <i>Cittakobrā</i>	146
5.1.1 Ausgaben und Übersetzungen	146
5.1.2 Inhaltszusammenfassung des Romans <i>Cittakobrā</i>	148
5.2 Narratologische Analyse des Romans <i>Cittakobrā</i>	149
5.2.1 Analyse der „ <i>Prakriyā</i> “ und die narrative Struktur von <i>Cittakobrā</i>	149
5.2.2 Die narratologische Analyse der Erzählung <i>Cittakobrā</i>	152
5.3 Auswertung der narratologischen Analyse	273
5.3.1 Die Ebene des Textes (text) von <i>Cittakobrā</i> : Erzählstimme, narrativer Adressat und Formen der Rede	273
5.3.2 Die Ebene der Erzählung (story) von <i>Cittakobrā</i> : Zeit, Figuren und Körperlichkeit, Raum, der Akt des (Nicht-)Sehens und Fokalisierungen	276
5.3.3 Schlussbemerkungen zur Analyse und zum Titel des Romans	296
<b>6 Interpretation und Diskussion von <i>Cittakobrā</i></b>	<b>299</b>
6.1 Das bürgerlich-viktorianische Liebesideal in <i>Cittakobrā</i>	299
6.2 Das romantische Liebesideal in <i>Cittakobrā</i>	304

<b>6.3</b>	<b>Die Hinwendung zum literarischen Schreiben: Manu wird Autorin</b>	<b>311</b>
<b>6.4</b>	<b>Thematisierung von Gesellschaft, Kultur und Religion in Cittakobrā</b>	<b>318</b>
<b>6.5</b>	<b>Fazit: Cittakobrā im Kontext der modernen Hindi-Literatur</b>	<b>327</b>
<b>7</b>	<b>Anhang</b>	<b>341</b>
<b>8</b>	<b>Bibliographie</b>	<b>345</b>

## **Danksagung**

Die Anfänge dieser Untersuchung wurden begleitet von Prof. em. Dr. Peter Schreiner (Lausanne), dem ich für die stets wohlwollende Unterstützung und die anregenden Gespräche danke. Mein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Angelika Malinar (Zürich), welche die Betreuung der Dissertation nach ihrem Amtsantritt übernahm und deren Abfassung durch konstruktive Kritik gefördert hat. Ich danke auch dem Universitären Forschungsschwerpunkt (UFSP) Asien und Europa der Universität Zürich, der mir im Rahmen eines finanzierten Doktorandenstipendiums zwischen 2008 und 2011 drei Jahre Forschung an der Arbeit ermöglichte. Mṛdulā Garg hat mir nicht nur bereitwillig Zeit gewährt für mehrere inspirierende Gespräche in New Delhi, sondern auch Materialien zur Verfügung gestellt und per Email meine Fragen beantwortet. Indu Prakash Pandey danke ich für den spannenden Einblick in seine eigene Forschung. Zu Dank verpflichtet bin ich ferner Dr. Annemarie Mertens für ihre freundschaftliche Anteilnahme und die anregenden Gespräche. Dr. Mirella Lingorska, Divyaraj Amiya, den DoktorandInnen an der Abteilung für Indologie sowie am UFSP Asien und Europa, Dr. Nicola Pozza, Dr. Ines Fornell und Dr. Hannelore Lötze danke ich für Ihr Interesse und den inspirierenden Austausch über mein Forschungsprojekt.

Mein grösster Dank geht an meinen Mann Robert Krajnc, meine Kinder Max und Bibiana, meine Familie und meine Freunde. Ohne ihre Präsenz, ihre Anteilnahme und Zuversicht wäre diese Untersuchung nicht möglich gewesen.

Vorbemerkungen:

Die Transliteration von Hindi-Wörtern folgt grundsätzlich McGregors *The Oxford Hindi-English Dictionary* und Caracchis *Grammatica Hindī*. Reduziert gesprochene inhärente „a“ werden geschrieben (z.B. *aślīlatā* statt *aślīltā*). Das „a“ im Wortauslaut wird nur geschrieben, wenn ein Wort mit einer Ligatur mit Halbvokal, oder aber mit dem Halbvokal *-ya* endet, sofern diesem *-i* oder *-ī* vorangeht (z.B. *sāhitya*; *bhāratīya*). Anunāsik bzw. Candrabindu wird durch *ṁ*, Anusvār durch den entsprechenden Klassennasal oder, vor Zischlauten oder Hauchlaut, durch *ṃ* ersetzt. Eigen- und Städtenamen werden transliteriert (mit Ausnahme von Delhi, Bombay und Kalkutta), während Namen von Bundesstaaten in der im Deutschen üblichen Schreibweise wiedergegeben werden (z.B. Karnataka). Wörter aus dem Englischen, die ins Hindi übernommen wurden, werden möglichst eng der Aussprache folgend transliteriert (z.B. *seks* und nicht *seksa*).

Alle Übersetzungen aus dem Hindi stammen von mir.

## 1 Einleitung

Die hier vorliegende Arbeit möchte einen Beitrag zur Analyse eines Beispiels von moderner Hindi-Literatur leisten. Im Zentrum dieser Dissertation steht der Roman *Cittakobrā* (1979) von Mṛdulā Garg, die als eine der bedeutendsten Hindi-Autorinnen des späten 20. Jh. gilt. *Cittakobrā* handelt von der Erinnerungsreise einer jungen indischen Frau, die sich von einer existentiellen Einsamkeit inmitten der urbanen Gesellschaft Indiens der späten 1970er Jahre erfasst fühlt. Die Ich-Erzählerin reflektiert anhand der Gegenüberstellung ihrer arrangierten Ehe mit einem indischen Kleinindustriellen einerseits und ihrer romantischen Liebesbeziehung mit einem schottischen Pfarrer andererseits über die Frage der Selbstbestimmtheit und Freiheit. Im Zuge dessen sinniert sie über die Empfindung von Leere, Einsamkeit und Zerrissenheit; über ihr Sehnen nach dem abwesenden Geliebten, durch den diese Leere (vermeintlich) gefüllt werden konnte; über das Scheitern dieser romantischen Liebesbeziehung und über ihre Hinwendung zum literarischen Schreiben und die Etablierung weiblicher Autorschaft. Obwohl sich die Ich-Erzählerin als Verfasserin von Gedichten, Kurzgeschichten und einem Roman im Laufe der Zeit einen Namen macht, findet sie weder zu einer Befreiung, noch vermag sie eine tragfähige Zukunftsperspektive zu entwickeln. Stattdessen schickt sie sich in eine innere Entsagungshaltung, die unverändert sowohl von existentieller Einsamkeit als auch Gleichgültigkeit gegenüber der eigenen Zukunft zeugt.

In der hier vorliegenden Dissertation wird nicht nur erstmals die Rezeptionsgeschichte des Romans *Cittakobrā*, der von allen Prosawerken von Mṛdulā Garg wohl am kontroversesten besprochen wurde, ausführlich nachgezeichnet und kontextualisiert, sondern auch die facettenreichen Stellungnahmen der Autorin auf die Kritik an ihrem Werk diskutiert. Zahlreiche dieser Quellen und Texte, die in diesem Zusammenhang Erwähnung finden, werden einer breiteren Leserschaft wohl erstmals zugänglich gemacht und, sofern sie in Hindi verfasst sind, zudem auch in Auszügen übersetzt. Nebst der detaillierten Aufarbeitung der Rezeptionsgeschichte von *Cittakobrā* wird im Rahmen dieser Dissertation aber auch der literarische Text selbst erstmals systematisch untersucht. Die narratologische Analyse und die darauf basierende Interpretation des Romans legen dabei sowohl die komplexen narrativen Strukturen, die bislang weitgehend unbeachtet blieben, als auch den thematischen Facettenreichtum des Romans, der weitgehend auf die Thematik der (romantischen) Liebe und der Sexualität reduziert worden war, offen.

In Kapitel 2 wird die Biographie von Mṛdulā Garg nachgezeichnet (Kapitel 2.1), bevor ihre bis dato erschienenen sieben Romane, die ein breites Themenspektrum aufweisen, ausführlich vorgestellt werden (Kapitel 2.2). Nach dem Fazit, wie sich Gargs Position innerhalb der

modernen Hindi-Literatur vor dem Hintergrund ihrer Biographie und ihres Romanschaffens bestimmen lässt (Kapitel 2.3), folgt die Aufarbeitung der Kontroverse um *Cittakobrā* und der daran anschließenden weiteren Rezeption. In Kapitel 3.1 wird zunächst die frühe Kontroverse um Gargs Roman *Cittakobrā* nachgezeichnet: Nachdem erste sowohl wohlwollende als auch ablehnende Reaktionen publiziert worden waren, fungierte im Jahr 1980 die Hindi-Literaturzeitschrift *Sārikā* als Artikulationsforum für verschiedene, mehrheitlich polemische Beiträge. Diese Artikel zielten nicht nur auf den Roman *Cittakobrā*, sondern auch auf die Autorin selbst ab, und verfestigten zunehmend den Vorwurf der Obszönität (*aślīlatā*), der an einer einzigen Passage aus dem ganzen Roman festgemacht, im Laufe der Zeit immer wieder vorgebracht und damit verfestigt wurde. Die kontroverse Rezeption von *Cittakobrā* führte nicht nur zur Diffamierung der Autorin und ihres Werks, sondern hatte auch insofern weitreichende juristische und ökonomische Konsequenzen, als sich die Autorin mit einer Klage vor Gericht wegen des Verfassens von obszöner Literatur und einem vorübergehenden Verkaufsverbot des Romans konfrontiert sah. Die Anklage wurde erst 1982 aufgehoben und führte, nebst den mannigfachen Belastungen, die das Verfahren mit sich brachte, zu einer negativen Brandmarkung von Garg und *Cittakobrā*, zu einem vorübergehenden Verkaufsstopp des Romans, und auch zu einer Belastung des Privatlebens der Autorin.

In Kapitel 3.2 werden die Reaktionen von Mṛdulā Garg in Form von Interviews und Essays auf diese frühe Wahrnehmung und Bewertung ihres Romans vorgestellt. In ihren Repliken denkt sie nicht nur über die Inhalte von *Cittakobrā* nach, sondern reflektiert auch über die Wahrnehmung ihres Werks bzw. ihres Gesamtschaffens, das (in)direkt ebenfalls von diesem inszenierten Skandal tangiert wurde. Da in dieser frühen Phase der Literaturkritik sowohl der Roman als auch die Autorin wiederholt in einen Diskurs um die Obszönität (*aślīlatā*) der Literatur eingeordnet wurden, wird in Kapitel 3.3 *Cittakobrā* auf eine seit dem 19. Jh. andauernde Debatte zur Frage der Obszönität (obscenity) und Zensurforderungen im Bereich der Hindi-Literatur bezogen. In Kapitel 3.4 wird anschliessend die literaturwissenschaftliche Rezeption des Romanschaffens von Garg ab den 1990er Jahren beleuchtet. In diesen Studien rückten, losgelöst von Fragen der Obszönität oder Zensur, einerseits die literarische Qualität von *Cittakobrā* ins Zentrum, andererseits wurden aber auch Themenstellungen wie die Frage der indischen Identität, der Entfremdung und Verwestlichung, des Romantizismus und eines (westlichen) Feminismus angesprochen. Nach der Analyse von ausgewählten Essays und Interviews, in denen Garg über Themenstellungen nachdenkt, die auch für die Diskussion von *Cittakobrā* relevant sind, wenngleich sie darin nicht explizit Bezug auf ihren Roman nimmt

(Kapitel 3.5), wird die Wahrnehmung von und die Kritik an Gargs Roman in einem Fazit zusammengefasst (Kapitel 3.6).

Da *Cittakobrā* bislang nicht systematisch untersucht wurde und sich deshalb, wie gerade auch die Aufarbeitung der Rezeptionsgeschichte belegt, die Notwendigkeit einer fundierten Analyse stellt, wird in Kapitel 4 der methodische Ansatz vorgestellt. Die Narratologie, welche die Analyse des Romans leitet, erlaubt es, anhand der systematischen Untersuchung von Erzählstrukturen und ihrer Zusammenhänge wissenschaftlich überprüfbare Befunde zu erheben, die eine kritische Erörterung von *Cittakobrā* und eine darauf basierende Interpretation ermöglichen. In Kapitel 4.1 werden zunächst die wichtigsten Analysekategorien, basierend auf Mieke Bals Standardwerk der Erzählforschung, *Narratology*, erläutert und punktuell ergänzt mit Verweisen auf andere Werke der Narratologie. Im Anschluss daran wird der von den Gender Studies und der feministischen Literaturwissenschaft geleistete Beitrag zur Erzählforschung vorgestellt, um geschlechtsspezifische Ausprägungen der Analysekategorien fassen zu können. Auf dieser Grundlage werden in Kapitel 4.2 die Begriffe aufgeführt, die in der Analyse von *Cittakobrā* zur Anwendung kommen. In Kapitel 4.3 werden schliesslich Forschungsarbeiten aus dem Bereich der Indologie vorgestellt, die sich mit Fragestellungen zu *gender* und Identität im Bereich der Hindi-Literatur auseinandersetzen, oder welche Erzähltexte anhand eines narratologischen Zugangs untersuchen.

Die narratologische Analyse des Romans bildet den Gegenstand von Kapitel 5. In Kapitel 5.1 wird zunächst ein Überblick über *Cittakobrā* präsentiert, der aus Anmerkungen zu den beiden Vorworten des Romans, zu den drei bislang erschienenen Übersetzungen ins Deutsche und Englische sowie einer ausführlichen Inhaltszusammenfassung besteht. In Kapitel 5.2 wird die Ebene des Textes (text) beschrieben und die Untersuchung der Erzählung (story) präsentiert. Die Auswertung der Analyse, insbesondere die Ergebnisse zur Erzählstimme, zum narrativen Adressaten und zu den Formen der Rede einerseits (text), und die Befunde zu den Kategorien Zeit, Figuren und ihre Körper(lichkeit), Raum und Fokalisierungen andererseits (story), folgt in Kapitel 5.3. Anhand der narratologischen Analyse lässt sich, so das Fazit, zeigen, dass Gargs Roman *Cittakobrā* nicht nur eine (offensichtliche) romantische Liebesgeschichte beinhaltet, sondern vielmehr komplexe narrative Strukturen aufweist, die bislang weitgehend unbeachtet blieben, und sich durch einen thematischen Facettenreichtum auszeichnet. Da diese charakteristische Struktur von *Cittakobrā* bislang nicht herausgearbeitet wurde, sondern eine Mehrheit der KritikerInnen den Fokus auf die Basiserzählung richtete, ist die bisherige Rezeption des Romans als eine Missrepräsentation zu erachten. Insbesondere in der zweiten Hälfte der Binnenerzählung, in der eine im Vergleich mit der ersten Hälfte ungleich längere



Zeitspanne abgedeckt wird, und in der Rahmenerzählung, in welcher die Erinnerungsreise des weiblichen Ichs eingeläutet wird, werden jene Themen verhandelt, die über das Thema von Liebe, Ehe und außerehelichen Beziehungen hinausführen. Zu diesen Inhalten, die für ein vertiefteres Verständnis von *Cittakobrā* unabdingbar sind, zählen die Suche des weiblichen Ichs nach Eigenständigkeit, die Frage der Unabhängigkeit und Freiheit des Individuums, der Akt des Erinnerns und Erzählens, und die (schöpferische) Kraft der Erinnerung, der Imagination und der Reflexion. Gerade die Hinwendung zum literarischen Schreiben und die Etablierung von (weiblicher) Autorschaft, die in der zweiten Hälfte der Erzählung im Zentrum steht, wurde in der frühen Rezeption des Romans entweder komplett vernachlässigt oder lediglich beiläufig gestreift. Wie in Kapitel 3 ausgeführt wurde, ruhte das Interesse der Literaturkritik stattdessen vor allem auf der Thematik der (romantischen) Liebe und Sexualität sowie auf der weiblichen Hauptfigur mit ihrem (sexualisierten) Körper, sei es aus einer inhaltlichen Voreingenommenheit der KritikerInnen, oder sei es, weil den narrativen Strukturen nicht gebührend Rechnung getragen wurde.

Die narratologische Analyse des Romans, wie sie in Kapitel 5 dokumentiert ist, bildet die Grundlage für die in Kapitel 6 aufgeführte Interpretation von *Cittakobrā*. Darin wird zunächst das Bild der *bhadra mahilā* bzw. der ehrenhaften Dame der neuen bürgerlichen Mittelschicht diskutiert, bevor sich das Augenmerk auf das Liebesideal der romantischen Dichtung des *Chāyāvād* richtet (Kapitel 6.1 und 6.2). Im Anschluss daran wird diskutiert, wie die Auseinandersetzung mit diesen Imaginationen von Frau und Weiblichkeit, mit der Empfindung einer existentiellen Einsamkeit und mit der Thematik der Entfremdung zu einer Konzentration auf den Geist, der Hinwendung zum literarischen Schreiben und zur Etablierung von (weiblicher) Autorschaft führt, womit gleichzeitig eine Distanzierung und Relativierung des eigenen Körpers und der Emotion einhergeht (Kapitel 6.3). Nach einer Diskussion, inwiefern die Frage der Gesellschaft, Kultur und Religion im Roman verhandelt wird (Kapitel 6.4), wird im Sinne eines Fazits diskutiert, auf welche Strömungen innerhalb der Hindi-Literatur Gargs Roman im Laufe seiner Rezeption bezogen wurde. In diesem Zusammenhang wird auf Grundlage der narratologischen Analyse resümiert, dass Mṛdulā Gargs Roman *Cittakobrā* nicht nur in Bezug zu der sogenannten romantisch-eskapistischen Dichtung des *Chāyāvād* gesetzt, sondern gerade auch in die psychologisch-existentialistische bzw. experimentelle Literatur des *Prayogvād* eingeordnet werden kann (Kapitel 6.5).

## 2 Mṛdulā Garg und ihr Werk

### 2.1 Biographie und Gesamtwerk

In diesem Kapitel wird der Lebenslauf von Mṛdulā Garg anhand verschiedener Kurzbiographien (Dvivedī 2004; Agravāl 2004; Menon/Garg 2003) und autobiographischen Skizzen der Autorin selbst (Garg 2007a) nachgezeichnet. Der Fokus in diesen Quellen liegt auf Gargs familiärem Hintergrund, ihrer Kindheit und Ausbildung sowie auf ihrer Heirat und Familiengründung. Spätere Ereignisse in ihrer persönlichen Biographie ab Mitte der 1970er Jahre werden nur rudimentär thematisiert, während sich die Aufmerksamkeit zunehmend auf Gargs Tätigkeit als Autorin und Intellektuelle richtet. So werden primär ihre literarischen Werke, Preise, die ihr dafür verliehen wurden, Konferenzbesuche und Vorträge erwähnt. Gargs gesellschaftspolitisches, feministisches und ökologisches Engagement wird mehr oder weniger explizit in ihren Essays reflektiert. Daneben finden sich in den Fremddarstellungen auch Einschätzungen ihrer Persönlichkeit sowie Angaben zu ihren Interessen und Hobbys.

Mṛdulā [Jain] Garg wurde 1938 in Kalkutta geboren und wuchs in Delhi in einer gutsituierten Familie der Mittelschicht auf. Sie hat vier Schwestern, darunter Mañjul Bhagat, die ebenfalls eine bekannte Hindi-Schriftstellerin war, und einen Bruder.<sup>1</sup> Garg war eigenen Angaben zufolge als Kind kränklich und konnte drei Jahre lang die Schule nicht besuchen. Ermutigt durch ihren Vater hatte sie schon früh Klassiker der europäischen und indischen Literatur gelesen.<sup>2</sup> Ihrem Vater verdankt sie jedoch nicht nur die Liebe zur Literatur, sondern auch einen eigenständigen Blickwinkel, hatte dieser doch liberale Ansichten vertreten und sich für die Bildung seiner Töchter eingesetzt.<sup>3</sup> Nicht nur ihr Vater, der an der Unabhängigkeitsbewegung teilgenommen hatte, sondern ihre gesamte Familie kann als „weltfremd“ (unworldly) bezeichnet werden – gerade auch ihre Mutter.<sup>4</sup> Gargs Mutter, die zeitlebens bei schlechter

---

<sup>1</sup> Nicht nur Mṛdulā Garg und ihre ältere Schwester Mañjul Bhagat haben literarische Werke verfasst, sondern auch ihre jüngere Schwester Aclā Bamsal, die in Englisch schreibt, und ihr jüngerer Bruder Rājīv Jain, der Lyrik in Hindi verfasst. Ihre anderen Schwestern heißen Citrā Jain und Reṇu Jain; ihr Vater hieß B. P. Jain. Agravāl 2004: 13.

<sup>2</sup> Als Beispiele solcher Klassiker werden Tolstoi, Dostojewsky, Henry James, Jainendra Kumar, Rabindranath Tagore, W. Somerset Maugham, Oscar Wilde, Graham Greene, P.G. Wodehouse und Jane Austen genannt. Garg 2007a: 43-44.

<sup>3</sup> „The credit goes to my father, who never bemoaned having five daughters in a row. Nor did he enlighten us about the various virtues or accomplishments, considered exclusively feminine. We were expected to educate ourselves and get on with our lives. Marriage was not considered the be all and end all of female existence. Nor was it considered an anathema.“ Ibid., 44.

<sup>4</sup> „Everybody in my family was a little unworldly; my father took part in the independence movement which itself is unworldly, and my mother was really unworldly. She was a rotten housewife, I mean she was really no housewife, she was a rotten mother, too. She was really no mother but she was a wonderful person, a very unusual person, very creative and very, very fond of literature. She read a lot in every possible language – so we were not very worldly-wise.“ Menon/Garg 2003: 292-293.

Gesundheit war, zeigte kein besonderes Interesse an ihrer Rolle als Mutter und Hausfrau, hegte aber eine grosse Liebe für die Literatur und lud häufig Schriftsteller und Künstler ein, wodurch sie ihrer Tochter ein alternatives Rollenmodell vorgelebt hatte:

In the long run, the negative value of lack of maternal care, turned into a positive input, because it made me comfortable with non-stereotypical women. It had a great influence on my writing. When the orthodox males of the Hindi world told me, my women did not ring true as 'Bhartiya naris' [e.g. „Indian women“; R.K.], I could ignore them, secure in the knowledge of the women of my family, for whom nonconformity was normal. There were others beside my mother like my sisters, grandmother and great grandmother.<sup>5</sup>

1960 erwarb Garg an der *Delhi School of Economics* einen M.A. in Wirtschaftswissenschaften und unterrichtete anschliessend drei Jahre lang am *Indraprastha College for Women* und *Jānakī Devī Memorial College* an der Universität Delhi. Nach ihrer Heirat 1963 lebte sie mit ihrem Mann Ānandprakāś Garg, der aus einer Geschäftsfamilie stammte und als Ingenieur arbeitete, und den zwei Söhnen in verschiedenen kleinen Industriestädten in ganz Indien, wie Dālmīānagar (Bihar), Durgāpur (Bengalen) und Bāgalkoṭ (Karnataka). Sie und ihr Mann wurden mittels einer arrangierten Ehe verheiratet, hatten vor ihrer Heirat aber die Gelegenheit bekommen, sich kennenzulernen.<sup>6</sup> Als Triebfeder für ihr literarisches Schreiben, dem sie sich in dieser Zeit zuwandte, nennt Garg die Auseinandersetzung mit ihrer neuen, ganz und gar nicht „weltfremden“ Familie, einer neuen gesellschaftlichen Rolle und einem isolierten Leben fernab des urbanen Delhi mit seinem kulturellen Angebot und ihres sozialen Netzwerkes.<sup>7</sup>

Nachdem sie bereits am Ende ihrer Schulzeit und während ihres Studiums Theater gespielt hatte, wirkte Garg auch in dieser Zeit in einigen Theaterproduktionen mit, gab dieses Engagement aber schliesslich wegen ihrer familiären Verpflichtungen und ihrer Hinwendung zur Literatur und zum eigenen Schreiben auf.<sup>8</sup> 1971 gründete sie in Bāgalkoṭ eine *Primary School* für die Kinder der Fabrikarbeiter, die sie bis zu ihrem Wegzug leitete, und die anschliessend von der Regierung Karnatakas offenbar als staatliche Schule anerkannt und weitergeführt wurde.<sup>9</sup> Nachdem Garg 1974 mit ihrer Familie nach Delhi zurückgekehrt war, schlug sie das Angebot, wieder Wirtschaftswissenschaften unterrichten, aus, da ihre ersten

---

<sup>5</sup> Garg 2007a: 44-45.

<sup>6</sup> Agravāl 2004: 17.

<sup>7</sup> „Ironically but predictably, I married into a family that was all my parental family was not. Down to earth, conformist, successful and perfectly in sync with societal dictates. It did cramp my style particularly as I found myself forever feeding people and had little time for anything else. [...] Also, it was my intense loneliness in the midst of a large family, which finally pushed me into the arms of creative writing. It started as an escape and refuge and soon turned into a passion.“ Garg 2007a: 45.

<sup>8</sup> Agravāl 2004: 16, 19.

<sup>9</sup> Dvivedī 2004: 9.

literarischen Werke Anklang fanden: Ihre erste Kurzgeschichte *Rukāvaṭ* war 1971 in der Hindi-Zeitschrift *Sārikā* erschienen, und 1972 hatte sie für ihre dritte Kurzgeschichte, *Kitnī qaidem*, von der Zeitschrift *Kahānī* ihren ersten Preis verliehen bekommen. Das war wohl der Grund dafür, dass sie sich ab 1974 – neben ihrer Rolle als Hausfrau und Mutter – auf das Schreiben konzentrierte.<sup>10</sup> Garg, die sich selbst als „first-generation writer“ – d.h. als eine Pionierin im Bereich der von Frauen verfassten Hindi-Literatur – bezeichnet<sup>11</sup>, hat bislang 26 Werke veröffentlicht, darunter sieben Romane, vier Theaterstücke, mehrere Kurzgeschichtenbände und Essaysammlungen, die alle in Hindi verfasst sind. Zwischen 1984 und 1989 erschienen in der Zeitschrift *Ravivār* regelmässig Kolumnen, in denen Garg aktuelle Problemstellungen zu Familie, Gesellschaft und Umwelt erörterte. Auch in der Hindi-Ausgabe des wöchentlich erscheinenden Magazins *India Today* äusserte sie sich von 2002 bis 2010 unter der Rubrik *Mehmān kā pannā* („Gastkolumne“) in Form von satirischen Beiträgen (*kaṭāks*) regelmässig zu aktuellen Themen. Eine Auswahl dieser Essays und Kolumnen wurde auch in Buchform publiziert.<sup>12</sup> Garg hat neben ihren schriftstellerischen und journalistischen Tätigkeiten auch an verschiedenen ausländischen Universitäten Vorträge gehalten und las aus ihren Werken.<sup>13</sup> So war sie auf Einladung hin *keynote-speaker* am *U.N. Colloquium for Women at IOWA* (1990), sprach am *U.N. Colloquium for Women* in San Francisco (1991), war *research associate* am *Centre for South Asian Studies* der *University of California* in Berkeley (April 1990)<sup>14</sup> und Delegierte an der Interlit-3 in Deutschland (1993). 2011 wurde sie an die Konferenz „L’India fra storia, arte e letteratura“ der Biblioteca Ambrosiana in Mailand<sup>15</sup>, 2012 an die Konferenz

<sup>10</sup> Ibid., 8.

<sup>11</sup> Menon/Garg 2003: 292.

<sup>12</sup> Romane: *Uske hisse kī dhūp* (1975), *Vaṃsaj* (1976), *Cittakobrā* (1979), *Anitya* (1980), *Maim aur maim* (1984), *Kaṭhulāb* (1996) und *Miljul man* (2009). Kurzgeschichtenbände: *Kitnī qaidem* (1975), *Ṭukrā-ṭukrā ādmī* (1976), *Ḍaifoḍil jal rahe haim* (1978), *Gleṣiyar se* (1980), *Urfsaim* (1986), *Ṣahar ke nām* (1990), *Carcit kahāniyām* (1993), *Samāgam* (1996), *Mere deś kī miṭṭī, ahā!* (2001), *Jūte kā joṛ gobhī kā tor* (2006). Die Kurzgeschichten von Garg wurden in mehreren Anthologien neu herausgegeben, beispielsweise in der zweibändigen Edition *Sanḡati-visanḡati* (2004), in der alle bis dato verfassten Erzählungen zusammengefasst sind. Theaterstücke: *Ek aur ajnabī* (1978), *Jādū kā kālīn* (1993), *Tīn qaidem* (1995), *Sām dām daṇḍ bhed* (2003). Essays: *Raṅg-ḍhaṅg* (1995), *Kuch aṭke, kuch bhaṭke* (1996) (Reisereportagen), *Cukte nahīm savāl* (1999) (Essays, zuvor in verschiedenen Zeitschriften und Zeitungen erschienen), *Kar lemge sab hazam* (2008) (Satiren, v.a. in *India Today* erschienen (2003-2006)); *Khed nahīm hai* (2010) (Satiren, v.a. in *India Today* erschienen (2007-2010)).

<sup>13</sup> Dvivedī 2004: 8.

<sup>14</sup> Garg, die während ihres Aufenthalts als Gastdozentin wirkte, las aus ihrem Werk und hielt Vorträge über die Sprache Hindi sowie der darin verfassten Literatur (Email von Garg, 27. Februar 2014).

<sup>15</sup> Gargs Vortrag an dieser Konferenz wurde der Autorin zufolge unter dem Titel „Without love in Bhopal – The rebel cloud“ im Sammelband *Tradizioni religiose e trasformazioni sociali dell’Asia contemporanea. Religious traditions and social transformation in contemporary Asia* (2012) veröffentlicht. In derselben Publikation findet sich offenbar auch ein Aufsatz von Silvia Staurengo über Gargs Werk („La visione odierna della strīśakti secondo l’autrice Mridula Garg“).

„India Today, Copenhagen Tomorrow“ in Dänemark<sup>16</sup> und in demselben Jahr nach Moskau an die *10th International Conference on South Asian Languages and Literatures*<sup>17</sup> eingeladen.

Garg hat zudem zahlreiche literaturkritische Aufsätze verfasst, in denen sie ihr eigenes Werk kritisch reflektierend begleitet hat.<sup>18</sup> Darüber hinaus war sie auch als Übersetzerin tätig und sorgte so für die Wahrnehmung nicht nur ihrer eigenen Texte, sondern auch von denen anderer Autoren. Sie übertrug ihre eigenen Romane *Uske hisse kī dhūp* und *Cittakobrā* sowie einige ihrer Kurzgeschichten ins Englische, übersetzte Kurzgeschichten des Hindi-Autors Yoges Gupta, übertrug einen Roman der österreichisch-amerikanischen Autorin Vicki Baum ins Hindi und adaptierte einen Einakter von Isobel Andrews für ihre Sammlung von drei Theaterstücken in *Tīn kaidem*. Zudem hat Garg die Anthologie *Bisāt: Tīn bahanem tīn ākhyān* herausgegeben, in denen Erzählungen von ihr sowie von ihren Schwestern Mañjul Bhagat und Aclā Bamsal enthalten sind. Zudem hat sie Rohini Chowdhurys englische Übersetzung von Jainendra Kumārs Roman *The Resignation (Tyāgpatr)* mit einem Nachwort versehen.<sup>19</sup>

Für ihr literarisches Schaffen wurden Mṛdulā Garg verschiedene Auszeichnungen verliehen: Ihr erster Roman *Uske hisse kī dhūp* (1975) bekam noch im Erscheinungsjahr den Literaturpreis *Mahārājā Vīrsimha Akhil Bhāratīya Puraskār* der *Madhyapradeś Sāhitya Pariṣad* zugesprochen. Zudem erhielt sie den *Sāhityakār Sammān* der *Hindi Academy* in Delhi (1988-1989). 1993 wurde ihr der *Seṭh Govinddās Puraskār* der *Madhyapradeś Sāhitya Pariṣad Sāhityakar Sanman* für ihr Theaterstück *Jādū kā kālīn*, das im selben Jahr erschienen war, verliehen. 1999 bekam sie den *Sāhitya Bhūṣaṇ* des *Uttar Pradeś Hindī Saṁsthān*. Der Roman *Kaṭhgulāb* (1996) wurde 2003 mit dem *Vāgdevī Sammān* und 2004 mit dem *Vyās Sammān* ausgezeichnet. 2003 wurde Garg beim *Viśva Hindī Sammelan* in Surinam für ihren Beitrag zur Hindi-Literatur geehrt.<sup>20</sup> Für den Roman *Miljul Man* erhielt sie 2013 schliesslich den prestigeträchtigen *Sahitya Akademi Award* in der Kategorie Hindi-Literatur.

Garg wurde aber nicht nur mit Literaturpreisen, sondern auch mit dem *Hellmann-Hammet Grant for Courageous Writing* der Organisation *Human Rights Watch* gewürdigt. Dieser Preis

---

<sup>16</sup> Garg hat zusammen mit den indischen Autorinnen Githa Hariharan und Manu Joseph im Rahmen dieser Konferenz in der Sektion „India: Literature Now – Writers’ Exchange“ einen Vortrag gehalten, aus ihrem Werk gelesen und in Diskussionen mitgewirkt.

<sup>17</sup> Garg hielt an dieser Konferenz einen Vortrag über die Verwendung von Dialekten und dem Englischen in der Hindi-Literatur.

<sup>18</sup> Eine Auswahl dieser Aufsätze wird in Kapitel 3.2 erörtert.

<sup>19</sup> Zu Gargs Übersetzungen ihrer beiden Romane siehe Kapitel 2.2. Die Kurzgeschichten von Gupta erschienen mit dem Titel *Skyscraper*. Die Übersetzung des Romans *Men never know* von Vicki Baum erschien mit dem Titel *Ek tikonā dāyṛā* bei Akṣar Prakāśan in Delhi. Bei dem Einakter von Isobel Andrews handelt es sich um *Bride from the Hills*, der in der genannten Anthologie von Garg mit dem Titel *Dulhin ek pahār kī* zu finden ist. Agravāl 2004: 32, 39.

<sup>20</sup> Dvivedī 2004: 8-9.

war der Autorin 2001 nicht für ein bestimmtes literarisches Werk verliehen worden, sondern als Anerkennung für ihren Mut und ihre Beharrlichkeit, weiterhin als Autorin tätig zu sein, nachdem sie nach der Veröffentlichung des Romans *Cittakobrā* (1979) heftigen Repressalien ausgesetzt war. Wie in Kapitel 3 analysiert wird, wurden mittels einer Hetzkampagne sowohl die Autorin als auch ihr literarisches Werk abgewertet. Diese Auseinandersetzungen beschränkten sich nicht nur auf den Bereich des Literaturbetriebs, sondern hatten auch juristische und ökonomische Konsequenzen. Garg wurde nämlich vorübergehend verhaftet und unter Berufung auf den *Obscenity Act* (U/S 292 IPC) vor Gericht wegen des Verstosses gegen die Sittlichkeit angeklagt. Zudem sah sie sich mit einem zwei Jahre schwelenden Gerichtsverfahren sowie dem vorübergehenden Verkaufsverbot von *Cittakobrā* konfrontiert. *Cittakobrā* markiert einen Einschnitt im Werk – und in einem gewissen Ausmass wohl auch im Leben – der Autorin, da durch diese Kontroverse, die Ende 1979 und in den frühen 1980er Jahren in Delhi schwelte, auch die Wahrnehmung von anderen literarischen Werken und von ihrer Person entscheidend geprägt wurde. Bevor die Rezeptionsgeschichte von *Cittakobrā* analysiert wird, werden im nächsten Kapitel zunächst aber alle Romane von Garg vorgestellt, um einerseits den Facettenreichtum ihres Romanschaffens herauszuarbeiten, und andererseits, um den Roman *Cittakobrā* in den Kontext des gesamten Romanschaffens einordnen zu können.

## 2.2 Die Romane von Mṛdulā Garg

Die Wahrnehmung sowohl der Person von Mṛdulā Garg als auch ihres Gesamtwerks leitet sich, wie in Kapitel 3 ausführlich gezeigt wird, gemeinhin eng von der Rezeption des Romans *Cittakobrā* ab, obwohl sich in ihrem Romanschaffen ein breites Spektrum an Themenstellungen ausmachen lässt. Diese unterschiedlichen Themenstellungen umfassen die Suche nach einer eigenständigen Identität, losgelöst von einem Mann (*Uske hisse kī dhūp*); ideologische Konflikte nach der indischen Unabhängigkeit (*Vaṃśaj*); die Reflexion über ein unabhängiges Selbst bzw. die Professionalisierung des literarischen Schreibens (*Cittakobrā*); die Auseinandersetzung mit der indischen Unabhängigkeitsbewegung, gesellschaftlicher Desillusionierung und einer alternativen Geschichtsschreibung (*Anitya*); die wechselseitige, ambivalente Abhängigkeit zwischen einer Schriftstellerin und einem Schriftsteller (*Maim aur main*); verschiedene Formen von biologischer und sozialer Mutterschaft, Feminismuskonzepte sowie Formen von struktureller Abhängigkeit und Gewalt (*Kaṭhguḷāb*); und schliesslich eine biografische Annäherung an Mṛdulā Gargs zwei Jahre ältere Schwester Mañjul Bhagat, die ebenfalls eine bekannte Hindi-Schriftstellerin war und 1998 an Diabetes verstarb (*Miljul man*).

In diesem Kapitel werden die Romane in chronologischer Reihenfolge vorgestellt, wobei nebst Inhaltsangaben auch auf Übersetzungen, Adaptionen oder Verfilmungen hingewiesen wird.

### *Uske hisse kī dhūp* (1975)

Gargs erster Roman *Uske hisse kī dhūp* („Ihr Anteil am Licht“, 1975) handelt von einer Dreiecksgeschichte zwischen einer jungen Frau und zwei Männern. Manīṣā, die mit ihrem Mann, dem erfolgreichen Unternehmer und Fabrikbesitzer Jiten, in Bangalore lebt, unterrichtet Hindiliteratur an der Universität und schreibt daneben erste Kurzgeschichten. In ihrer Ehe ist sie nicht glücklich, weil Jiten ihr zwar ein bequemes, sorgenfreies Leben bietet, aber, so Manīṣās Klage, er an ihren Gedanken und Empfindungen zu wenig Anteil nimmt. Als sie an der Universität den Ökonomiedozenten Madhukar aus Delhi kennenlernt, verliebt sich Manīṣā in ihn, verlässt ihren Ehemann und heiratet den Geliebten, nachdem die Scheidung rechtskräftig geworden ist. Manīṣā, die nun in Delhi lebt, findet aber auch in dieser Ehe kein Glück, da sich zum einen Madhukar immer mehr seiner Arbeit und seinem politischen Engagement widmet, und sie zum anderen das von ihr und Madhukar ersehnte Kind verliert. Als sie zufällig Jiten wieder begegnet, beginnt sie eine Affäre mit ihrem Ex-Mann. Als dieser jedoch bei ihrem zweiten Treffen wegen seiner beruflichen Verpflichtungen überstürzt abreisen muss, realisiert sie enttäuscht, dass sie die Leere in ihrem Inneren nicht mit der Liebe zu einem Mann füllen kann. Der Roman endet mit Manīṣās Entschluss, sich auf das Schreiben zu konzentrieren und einen Roman zu verfassen, obschon – oder gerade, weil – ihr Ehemann Madhukar ihren ersten Schreibversuchen mit Unverständnis und scherzhafter Geringschätzung begegnet.

Der erste Roman von Garg setzt sich nicht nur mit Liebe und Sexualität bzw. Geschlechterbeziehungen auseinander, sondern streift auch die Frage von alternativen Rollenmodellen. Anstatt das Glück und ihr eigenständiges Selbst in der Abhängigkeit von einem Mann zu suchen, richtet Manīṣā den Blick auf ihr Inneres, um durch das literarische Schreiben ihr Selbst zu erforschen und zum Ausdruck zu bringen.<sup>21</sup>

*Uske hisse kī dhūp* wurde noch im Erscheinungsjahr 1975 mit dem *Mahārājā Vīrsimha Akhil Bhāratiya Puraskār* der *Madhyapradeś Sāhitya Pariṣad* ausgezeichnet. Eine englische Übersetzung, die von der Autorin selbst verfasst wurde, erschien 1978 unter dem Titel *A Touch of Sun* (1978).<sup>22</sup> Das Buch wurde 2010 vom staatlichen indischen Fernsehsender

---

<sup>21</sup> Garg 1991 (<sup>1</sup>1987).

<sup>22</sup> Mit dem englischen Titel *A Touch of Sun*, der doppeldeutig zu verstehen sei, greift die Autorin ihren eigenen Ausführungen zufolge auf ein zentrales Motiv des Romans zurück, nämlich eine vorübergehende geistige Verrücktheit („temporary insanity“) und die Schwangerschaft der weiblichen Hauptfigur (Gespräch mit Mṛdulā Garg; New Delhi, 22.01.2009).

*Doordarshan* verfilmt, wobei Garg am Drehbuch mitgearbeitet hatte. Die etwa zweistündige Fernsehserie in drei Teilen wurde 2010 unter dem Titel *Uskey hissey ki dhoop* ausgestrahlt.<sup>23</sup>

### *Vamśaj* (1976)

Der Roman *Vamśaj* („Der Nachkomme“) thematisiert ideologische Auseinandersetzungen, die sich während und nach der indischen Unabhängigkeitsbewegung zwischen zwei Generationen einer Familie bzw. zwischen Vater und Sohn sowie dessen Ehefrau abspielen. Die Erzählung nimmt Bezug auf Gandhis „Quit India“-Bewegung ab 1942, auf die Unabhängigkeit Indiens 1947, auf die Ermordung Gandhis 1948 und auf Unruhen in Kohlewerken in Nordindien.

Der verwitwete Śuklā Sāhab, der nach seinem Studium in England als oberster Richter am Gerichtshof von Kānpur die gesellschaftlichen Privilegien der indisch-englischen Elite geniesst, erzieht seinen Sohn mit harter Hand und impft seinem Sohn ein, nach Erfolg, gesellschaftlichem Ansehen und einer Stelle in der Administration zu streben. Doch Sudhīr lehnt sich gegen seinen autoritären Vater und dessen Ideale auf und versucht immer wieder, aus dem für ihn vorgesehenen Lebenslauf auszubrechen. So besucht er während seiner Schulzeit Treffen der hindunationalistischen Organisation *Rāṣṭrīya Svayamsevak Saṅgh* (RSS), bricht aber nach der Ermordung Gandhis enttäuscht mit seinen Kameraden. Nachdem seine Schwester und einzige Vertraute Revā nach ihrer arrangierten Hochzeit nach Delhi zieht, hofft Sudhīr, der mit der aus einer Kaufmannsfamilie stammenden Savitā verheiratet wird, von seiner Ehefrau Unterstützung und Zuneigung zu bekommen. Doch schon bald nach der Hochzeit brechen Konflikte zwischen den beiden Eheleuten aus, da Savitā sich wegen Sudhīrs äusserst sorglosem Umgang mit Geld Sorgen macht. Denn dieser gibt seinen Lohn, den er als Ingenieur verdient, mit vollen Händen aus, da er immer wieder andere Personen ausserhalb der Familie unterstützt. Savitā hingegen macht sich für ihren Schwiegervater bald unentbehrlich, da sie ihn bei der Verwaltung seines Geldes sowie seiner Ländereien und Häuser berät. Als sie ein Mädchen bekommt, ist sie bitter enttäuscht, da nur ein Sohn als rechtmässiger Erbe eingesetzt werden kann. Sudhīr hingegen ist über die Geburt seiner Tochter hocherfreut und schöpft neuen Lebensmut. Nachdem er jedoch sein Vorhaben, mit seinem Freund Mankacand eine Arzneimittelfirma zu gründen, um die Armen und Bedürftigen kostenlos zu unterstützen, angesichts des Widerstands seines Vaters und seiner Frau aufgeben musste, geht Sudhīr in den nächsten Jahren ohne grosse Freude seiner Arbeit nach. Es kommt häufig zu Streitigkeiten zwischen ihm und seiner Frau, vor allem wegen des Geldes und der Erziehung ihrer Tochter.

---

<sup>23</sup> Regie führte Arun Chadha, als Schauspieler agierten Swati Sen (als Manisha), Chandrahas Tiwari (Jiten) und Teekam Joshi (Madhukar).



Nach einer heftigen Auseinandersetzung mit seinem Vater verlässt Sudhīr überstürzt sein Elternhaus und sucht bei seiner Schwester in Delhi Zuflucht. Er versucht dort Arbeit zu finden, fällt jedoch Revā und ihrer Familie mit seinen Klagen über seinen Vater und seine Frau sowie seinem verschwenderischen Umgang mit Geld zusehends zur Last. Endlich findet er eine Stelle in einer Fabrik in Dhanvād, wo er dank der harten körperlichen Arbeit Ruhe vor den ihn marternden Gedanken findet. Er fordert seine Frau auf, zu ihm überzusiedeln, doch Savitā möchte die Annehmlichkeiten Kānpurs und ihre einflussreiche Position nicht aufgeben. Śuklā Sāhab, der sich allmählich aus dem sozialen Leben zurückzieht, gibt ihr zu verstehen, dass ihr Platz an der Seite ihres Mannes sei und er seinen Besitz nur einem männlichen Nachkommen vermachen werde. Nachdem Sudhīr wegen aufmüpfigen Verhaltens seine Stelle verloren hat, kehrt er notgedrungen nach Kānpur zurück, wo sein Verhalten derart unberechenbar wird, dass sich Savitā um die geistige Verfassung ihres Mannes zu sorgen beginnt. Obwohl Sudhīr beklagt, dass sein Vater sein Vermögen nur dem Opportunismus seiner Vorfahren während der Kolonialzeit verdanke, nimmt er dessen Geld an, um mit seinem Freund Mankacand endlich die Arzneimittelfabrik zu eröffnen. Savitā bekommt einen Sohn, den sie sich als rechtmässigen Erben so sehr gewünscht hatte, und Sudhīr stürzt sich glücklich in die Arbeit für die Fabrik. Doch Mankacand, der die Naivität und Grosszügigkeit seines Freundes skrupellos ausgenutzt hat, fordert von Sudhīr vor der Eröffnung der Fabrik noch mehr Geld, über das er jedoch nicht verfügt. Als Savitā ihrem Schwiegervater berichtet, dass Sudhir das ganze Geld verloren hat, und ihn bittet, ihre Kinder anstelle von Sudhīr als Erben einzusetzen, schickt er sie enttäuscht weg und setzt sein Testament auf. Sudhīr verlässt ausser sich vor Wut das Haus, als er realisiert, dass seine Frau ihn hinter seinem Rücken bei seinem Vater angeschwärzt hat. Nach seiner Rückkehr zwei Tage später erfährt er, dass sein Vater gestorben ist, und ihn, Sudhīr, als alleinigen Erben eingesetzt hat, während seine Frau und die Kinder sowie seine Schwester leer ausgehen. Als er sich zunehmend mit dem Argwohn und dem Misstrauen seiner Angehörigen konfrontiert sieht, zumal er seiner Schwester Revā ein Haus und eine beträchtliche Geldsumme geschenkt hat, erleidet er einen Nervenzusammenbruch und wird mit Medikamenten ruhiggestellt. Der Roman endet mit dem Beschluss von Savitā und ihrem Bruder Atuldev, Sudhīr in ein Krankenhaus bzw. eine psychiatrische Anstalt in Āgrā einweisen zu lassen.<sup>24</sup>

*Cittakobrā* (1979)

*Cittakobrā* – „Das Mäandern der Gedanken“ – handelt von einer Dreiecksgeschichte, in der eine verheiratete Inderin eine Beziehung mit einem ebenfalls verheirateten englischen Pfarrer

---

<sup>24</sup> Garg 1976.

unterhält. Manu ist mit dem Kleinindustriellen Maheś Goyal verheiratet, Mutter von zwei Töchtern und lebt in der Planstadt Jamshedpur (Bihar, heute Jharkand). Dort lernt sie Richard kennen, einen verheirateten, protestantischen Pfarrer aus Schottland, der sich gerade für acht Monate in Indien aufhält. Die beiden sind Mitglieder einer Laien-Theatergruppe, und als sie gemeinsam ein Stück proben, verlieben sie sich ineinander. Nach der Aufführung – am vermeintlich letzten Abend – gestehen sie sich ihre Gefühle und verabreden, sich im Sommer in Delhi zu treffen. Nachdem sie sich etwa fünf Monate lang regelmässig im Club von Jamshedpur begegnet sind und sich besser kennengelernt haben, treffen sie sich heimlich in Delhi, wo Manu ihre Eltern besucht. Während etwa zwei Wochen verbringen sie die Tage in Richards Hotelzimmer, lieben sich, träumen von einer gemeinsamen Zukunft und streifen sporadisch durch die Stadt. Dieses erste Beisammensein findet jedoch ein jähes Ende, da Richard, der im Auftrag der Kirche durch die Welt reist, um die Armut zu bekämpfen, nach Bangladesh in ein Flüchtlingslager reisen wird. Manu beschliesst, mit ihm zu gehen, kann aber schliesslich – zu ihrer insgeheimen Erleichterung – doch nicht fahren, da eine ihrer Töchter an Typhus erkrankt. Beim Abschied versprechen sie einander, sich jedes Jahr zu treffen, bis sie in 30 Jahren endlich zusammenleben können. In den folgenden fünf Jahren kommt Richard regelmässig nach Delhi, wo Manu und ihr Mann, der inzwischen eine eigene Firma gegründet hat, unterdessen wohnen. Nach diesen Treffen, die jeweils nur einige Tage dauern, beginnt für Manu immer wieder eine lange Zeit des Wartens. Als er ihr zwei Jahre lang weder einen Brief schickt, noch sie in Indien besucht, leidet sie besonders stark unter der Trennung von ihrem abwesenden Geliebten. Sie empfindet das Warten auf Richard und ihr Alltagsleben als äusserst zermürend, und wünscht sich, dass sie von ihren familiären und gesellschaftlichen Verpflichtungen befreit werden könnte. Schliesslich trifft die sehnsüchtig erwartete Nachricht von ihrem Geliebten ein und kurz darauf auch er selbst. Als sie sich, wie üblich, in seinem Hotelzimmer treffen, beendet Richard jedoch unerwartet ihre Beziehung, da seine Frau Manus Briefe gefunden und ihm mit der Scheidung gedroht hat. Nach diesem letzten Treffen hofft Manu zunächst noch auf ein Wiedersehen – doch vergeblich. Einige Jahre später veröffentlicht sie erste Gedichte, die sie ihm nach dem letzten Treffen nicht mehr schicken konnte. Auf diesen Gedichtband folgen im Laufe der Zeit vier weitere Werke, zuerst Gedichte, dann zwei Bände mit Kurzgeschichten und schliesslich ein Roman, mit dem sich Manu definitiv einen Namen als Schriftstellerin macht. Ihre Hoffnung auf eine Zukunft mit Richard erlischt endgültig.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Garg 1986 (1979).

Wie in Kapitel 5 und 6 ausführlich dargelegt wird, handelt *Cittakobrā*, der ab den frühen 1970er Jahren spielt<sup>26</sup>, nicht (nur) von Manus Zerrissenheit zwischen zwei Männern. Im Zentrum steht vielmehr die Suche nach einem unabhängigen, befreiten Selbst durch die Hinwendung zum literarischen Schreiben, die in der Professionalisierung der Autorschaft und dem Erzählen der eigenen Geschichte durch die Ich-Erzählerin mündet.

Der Roman *Cittakobrā* wurde 1987 von Indu Prakash und Heidemarie Pandey unter dem Titel *Die gefleckte Kobra* ins Deutsche übersetzt. 1996 erschien Geeta Sahais englische Übersetzung des Romans mit dem Titel *The Colour of my Being*. Im Jahr 2000 erschien eine zweite englische Übersetzung des Romans, *Chittacobra*, die von der Autorin selbst publiziert wurde.<sup>27</sup>

### *Anitya* (1980)

Der Roman *Anitya* beleuchtet die Unabhängigkeitsbewegung Indiens und exemplifiziert das Gefühl der Desillusionierung, das nach der Unabhängigkeit Indiens 1947 weite Teile der Bevölkerung ergriff, anhand der Schicksale von verschiedenen Figuren. Im Zentrum des Romans steht Avijit Bamsal, ein ehemaliger Anhänger Gandhis und überzeugter Anhänger der Unabhängigkeitsbewegung, der seinen Idealismus, seine hohen moralischen Prinzipien und seine politisch-sozialen Visionen enttäuscht aufgegeben hat. Er arbeitet nun, in den 1950er Jahren, erfolgreich als Manager in einer Firma, wobei er seine eigenen Interessen verfolgt und nebst Vermögen auch gesellschaftliches Ansehen erwirbt. Als seine Tochter Prabhā ihm ihre neue Geschichtslehrerin Kājal vorstellt, die einst mit Avijit an Gandhis *satyāgrah*-Bewegung teilgenommen hatte und nun an Prabhās College indische Geschichte unterrichtet, taucht er immer tiefer in seine Erinnerungen ein. Kājal, die einst vergeblich gehofft hatte, dass Avijit ihre Liebe erwidert, schreibt neben ihrer Unterrichtstätigkeit an einer revidierten historischen Aufarbeitung der Unabhängigkeitsbewegung. Angesichts der Widerstände, mit denen sie sich konfrontiert sieht, gibt sie jedoch desillusioniert ihre Stelle auf und zieht sich, inspiriert von Bhagat Simhas Wirken, in den revolutionären Widerstand zurück. Doch nicht nur Kājal, sondern auch andere Frauenfiguren, die sich auf unterschiedliche Weise mit ihrer veränderten Lebenswirklichkeit bzw. dem Gefühl der Enttäuschung auseinandersetzen, sind mit Avijits Schicksal eng verbunden. Saṅgītā, die Tochter einer Prostituierten, wurde einst von ihm finanziell unterstützt, damit sie sich durch ein Medizinstudium eine eigenständige Existenz

---

<sup>26</sup> Für diese Datierung sprechen textinterne Hinweise wie die Erwähnung von Flüchtlingslagern in Bangladesh, die wohl im Zusammenhang mit dem Unabhängigkeitskrieg 1971 stehen, der Verweis auf den libanesischen Bürgerkrieg ab 1975 oder auf die von der damaligen Premierministerin Indira Gandhi 1975 ausgerufene *Emergency*. Siehe hierzu auch Kapitel 6.4.

<sup>27</sup> Für eine Besprechung dieser Übersetzungen siehe Kapitel 5.1.1.

aufbauen konnte. Nach einer unglücklich endenden Affäre mit Avijit besucht sie, die inzwischen eine erfolgreiche Gynäkologin geworden ist, überraschend ihren ehemaligen Geliebten und lädt ihn mitsamt seiner Frau zu ihrer Hochzeit ein. Sie hat sich bewusst dafür entschieden, einen reichen, aber körperlich abstossenden Mann zu heiraten, der sie vergöttert, den sie aber nicht liebt. Doch nicht nur diese ehemaligen (Weg)Gefährtinnen, sondern auch die Frauen seiner Familie zwingen Avijit immer stärker dazu, sich mit seiner turbulenten Vergangenheit und gegenwärtigen Ernüchterung auseinanderzusetzen: Seine Frau Śyāmā, die nach der Geburt ihres jüngsten, geistig zurückgebliebenen Sohnes an einer chronischen, psychosomatischen Krankheit leidet, verlangt Avijit seine volle Aufmerksamkeit und Hingabe ab. Prabhā, Avijits älteste Tochter, verlässt am Ende der Erzählung ihre Familie, um sich aus Überzeugung Kājals bewaffneter Widerstandsbewegung anzuschliessen, während sich Śubhā, seine jüngste Tochter, heimlich nach Bombay absetzt, um ihren Traum als Schauspielerin durch den Besuch einer renommierten Theaterakademie zu verwirklichen. Anitya, der Titelheld des Romans, ist Avijits jüngerer Bruder und Alter Ego, an den sich Avijit in imaginierten Dialogen immer wieder wendet. Zwar ist auch Anitya desillusioniert und zynisch, hat sich aber im Unterschied zu seinem Bruder nicht mit den neuen Rahmenbedingungen nach der Unabhängigkeit arrangiert. Anitya, angeblich das schwarze Schaf der Familie, zieht frei von weltlichen Bindungen und gesellschaftlichen Verpflichtungen umher, wie es ihm beliebt. Er besucht die Bamsals zwar nur sporadisch, scheint aber der einzige zu sein, der mit seinem Scharfsinn die Verstrickungen der Familienmitglieder erkennt und versteht. Am Ende der Erzählung, als Avijit nach einer Geschäftsreise an Malaria erkrankt und im Delirium liegt, taucht Anitya einmal mehr überraschend auf und versucht ihn dazu zu bewegen, Saṅgītā zu helfen. Sie hat angeblich ihren Mann erschossen, als ein bewaffneter Raubüberfall, an dem auch Prabhā teilgenommen hatte, auf sie verübt worden war. Doch Avijit bleibt in seinem Haus, wo sich seine Frau und seine beiden jüngsten Kinder, die kleine Khokhī und der wohl autistische Sohn Sudhāmśu, um ihn kümmern.<sup>28</sup>

Der Roman *Anitya*, den Mṛdulā Garg während der kontroversen Rezeption ihres Romans *Cittakobrā* verfasste, wurde ins Englische übersetzt und erschien 2009 mit dem Titel *Anitya: Halfway to Nowhere*. Der Übersetzung vorangestellt ist eine „Author’s Note“, in der Garg ihre persönlichen Erinnerungen an die Unabhängigkeitsbewegung dokumentiert, die Entstehung des Romans skizziert und einige Hinweise zur Struktur und zum Inhalt des Romans gibt. In der Einleitung führen die Hindi-Schriftstellerin Sunita Jain und Krishna Dutt Paliwal in die Thematik der *Women Writers* ein, zeichnen Gargs Leben und Werk nach und verweisen auf

---

<sup>28</sup> Garg 1987 (1980).

einige der wichtigsten Themenstellungen. In *Anitya* wird nicht nur auf politisch-historische Ereignisse im Zuge der Unabhängigkeitsbewegung, auf den gewaltlosen Widerstand von Gandhi und den revolutionären Widerstand von Bhagat Siṃha, Rājgurū und Sukhdev Bezug genommen, sondern auch auf die Empfindung von Desillusionierung, Schuld und Entfremdung nach der Unabhängigkeit, auf schwindenden Idealismus und auf die Suche nach einer eigenständigen Identität, die kraft der Erinnerung und einer alternative Geschichtsschreibung etabliert werden soll.<sup>29</sup>

#### *Maim aur maim* (1984)

Der Roman *Maim aur maim* – „Ich und noch ein Ich“ – handelt davon, wie sich eine Schriftstellerin aus einem finanziellen, moralisch-ethischen und psychologischen Abhängigkeits- und Ausbeutungsverhältnis zu befreien vermag, indem sie ihren Widersacher in ein Verwirrspiel um Lüge und Wahrheit verwickelt.

Mādhavī Caudhrī, Hausfrau und Mutter von zwei Kindern, führt an der Seite ihres Mannes Rākeś, einem Arzneimittelfabrikanten, ein privilegiertes Leben in Delhi. Als Schriftstellerin feiert sie erste Erfolge, als sie bei ihrem Verleger den aus der Unterschicht stammenden Kauśal Kumār kennenlernt, dessen Werke noch nicht publiziert wurden. Kauśal drängt sich Mādhavī immer mehr auf, indem er skrupellos und geschickt ihr Streben nach literarischer Anerkennung ausnutzt. Mit lobenden Worten und kritischen Kommentaren an ihrem ersten Roman, an dem sie gerade arbeitet, macht er sich schon bald unentbehrlich, umso mehr, als Mādhavīs Mann, so ihre Klage, kein grosses Interesse an ihrer Kreativität und ihrer Intellektualität zeigt. Kauśal macht ihr während dieser Treffen, die über Monate hinweg stattfinden, immer wieder unverblümt Avancen und behauptet, nur dank ihr und der Literatur ein besserer Mensch werden zu können. Als Mādhavī ihn Mal für Mal zurückweist und den Kontakt abbrechen will, reagiert er gekränkt und droht ihr gar mit Selbstmord. Insgeheim macht er sich aber auch über Mādhavīs gesellschaftlichen Dünkel und ihre Abscheu vor ihm, der einen ungepflegten und verwahrlosten Eindruck macht, lustig. Er mokiert sich zudem über ihre Selbstgefälligkeit und ihren Egozentrismus, mit dem sie die Arbeit an ihrem Roman mittels seiner Ratschläge voranzutreiben versucht. Kauśal, der sich aus Hochmut keine feste Arbeit suchen will, leiht sich unter fadenscheinigen Gründen immer wieder kleinere Geldbeträge von Mādhavī und ihrem Mann aus, die er später angeblich zurückzahlen will. Er überredet das Ehepaar, ihm einen hohen Betrag vorzustrecken, damit er seine Werke, die bislang keinen Anklang fanden und deshalb auch nicht gedruckt wurden, im Selbstverlag publizieren kann. Nachdem er das Geld

---

<sup>29</sup> Garg 2010.

bekommen hat, lädt er Mādhavī und Rākeś an seinen neuen Arbeitsort ein, damit sie sich von seinen hehren Absichten überzeugen können. Doch Kauśal hat, wie Mādhavī nach ihrem Besuch realisiert, die Druckerei eigens für sie beide fingiert, und zieht sich einmal mehr zurück. Doch Kauśal behält den Kontakt aufrecht, indem er, geschickt an ihre Eitelkeit und ihren literarischen Ehrgeiz appellierend, behauptet, er habe den bekannten Regisseur Maṇi Kaul davon überzeugen können, ihre Kurzgeschichte „*Ādhā sac*“ („Die halbe Wahrheit“) zusammen mit zwei seiner, Kauśals, Kurzgeschichten zu verfilmen. Wenn sie den Vertrag unterzeichne, die Produktionskosten vorstrecke und auf Basis seines, Kauśals, Entwurfs die Endversion für das Skript verfasse, werde sie im Gegenzug sämtliche Meriten für den Film ernten. Im Laufe der nächsten Wochen berichtet er immer wieder von seinen Gesprächen mit Maṇi Kaul, stellt Treffen mit dem Regisseur in Aussicht, die jedoch nie zustande kommen, und drangsaliert Mādhavī unermüdlich mit Telephonaten und Besuchen wegen des Filmprojekts, selbst als ihre Mutter einen Herzinfarkt erleidet. Mādhavī, die sich trotz der Sorge um ihre Mutter von Maṇi Kauls Interesse an ihrer Arbeit geschmeichelt fühlt, willigt immer wieder in Arbeitstreffen mit Kauśal ein. Als sie jedoch wegen der Pflege ihrer schwerkranken Mutter und Kauśals rücksichtslosem Gebaren am Ende ihrer Kräfte ist, beschliesst sie verzweifelt, ihren Widersacher zu ermorden. Doch an dem Tag, als sie ihn während eines ihrer Treffen vergiften will, erleidet ihre Mutter einen weiteren Infarkt. Sie stirbt, bevor Mādhavī telephonisch ärztliche Hilfe anfordern kann, da Kauśal die Telefonleitung blockiert, weil er unbedingt mit ihr über das Filmprojekt sprechen will. Nach dem Tod ihrer Mutter, als sich Kauśal weiterhin skrupellos um ihre Bedürfnisse foutiert, beginnt Mādhavī endlich seine Methoden zu durchschauen. Als er wieder ein Treffen mit Maṇi Kaul ankündigt, gelingt es ihr, die Telephonnummer des Regisseurs in Erfahrung zu bringen und Kontakt mit ihm aufzunehmen, obwohl Kauśal ihr eine falsche Nummer angegeben hat. Als sie während dieses Telephonats erfährt, dass Maṇi Kaul wegen Geldmangels gar keinen Film drehen wird, realisiert sie, dass Kauśal sie einmal mehr belogen und ausgenutzt hat. Er hat nicht nur das Geld für die Druckerei erschlichen und den Vorschuss für den Film in die eigene Tasche gesteckt, sondern von Rākeś auch noch ein Monatsgehalt für die Arbeit an seinen Texten bekommen. Mādhavī dreht den Spiess nun um und behauptet, Maṇi Kaul wolle nur ihre Kurzgeschichte „*Ādhā sac*“ verfilmen, da ihm Kauśals Texte nicht gefielen, und sie sich deshalb bald mit ihm treffen werde. Ihrem perplexen Widersacher macht sie zudem weis, dass sie einen Käufer für seine Druckerei – die ja gar nicht existiert – gefunden habe, so dass er ihr das geborgte Geld nun wieder zurückzahlen könne. Indem Mādhavī also ein undurchsichtiges Netz aus Lüge und Wahrheit um das

Filmprojekt von Maṇi Kaul knüpft, vermag sie Kauśal aus der Fassung zu bringen und ihn mit seinen eigenen Waffen zu schlagen.

In Gargs Roman *Main aur main* wird zunächst Mādhavī's Streben nach einem weiteren Ich ausgelotet, versucht sie doch, sich nebst ihrer Rolle als Ehefrau, Hausfrau und Mutter auch als Schriftstellerin zu etablieren. Im Laufe der Erzählung rückt allmählich ein psychisches, moralisches und finanzielles Ausbeutungsverhältnis in den Vordergrund. Einerseits inspiriert Mādhavī's Schriftstellerkollege Kauśal Kumār sie in ihrer Arbeit, andererseits versucht er sie aber auch erfolglos in eine emotionale und körperliche Liebesbeziehung zu zwingen und knöpft ihr immer wieder geschickt Geld ab. In diesem Kontext spielen Klassenkonflikte insofern eine zentrale Rolle, als Mādhavī, die der privilegierten Mittelschicht angehört, Schuld gegenüber der niedrigeren Klasse, der Kauśal angehört, empfindet. Mādhavī, die den Annehmlichkeiten ihres Lebens nicht entsagen kann, versucht diesen Konflikt aufzulösen, indem sie einerseits ihren Schriftstellerkollegen finanziell unterstützt und andererseits ihre literarischen Texte zum Träger ihrer Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Fragestellungen macht. Mit Blick auf dieses vielschichtige Abhängigkeitsverhältnis der beiden Schriftsteller kommt dabei aber nicht nur die Auseinandersetzung mit der Realität und Kreativität bzw. Fiktion zum Ausdruck, sondern auch das Spiel mit der Wahrheit und Lüge.<sup>30</sup>

#### *Kaṭhguḷāb* (1996)

Der Roman *Kaṭhguḷāb* („Die Holzrose“) handelt von fünf Hauptfiguren, deren Schicksale in Indien und in den USA ineinander verwoben sind. Vier Frauen, Smitā, Marianne, Narmadā und Asīmā, sowie ein Mann, Vipin, halten Rückschau auf ihr Leben. Smitā wird vom Mann ihrer Schwester Namitā vergewaltigt, ohne dass ihre Schwester Namitā ihr zu Hilfe eilen würde. Sie flieht in die USA, um ihren M.A. in Wirtschaftswissenschaften zu erlangen und um einer arrangierten Hochzeit zu entkommen. Sie heiratet den Psychotherapeuten Jim Jarvis, bei dem sie psychologische Hilfe suchte, doch als dieser Smitā misshandelt, verlässt sie ihn und beginnt in einer Organisation für misshandelte Frauen zu arbeiten, wo sie Marianne kennenlernt. Die Soziologin Marianne hat für ihren Mann umfangreiche Recherchen betrieben, die er für seinen zweiten Roman verwenden möchte, doch als er ihre gemeinsame Publikation nur unter seinem Namen veröffentlicht, verlässt Marianne ihren Mann. Narmadā arbeitet unter schwierigen Bedingungen als Hausangestellte im Haushalt von Smitā's Schwester Namitā. Sie pflegt dort ausserdem Namitā's Mann, Smitā's Peiniger, der infolge von Schlaganfällen gelähmt ist und seine Sprache verloren hat. Nachdem Smitā zusammen mit Marianne nach Delhi zurückgekehrt

---

<sup>30</sup> Garg 1984.

ist, befragt sie Narmadā über ihre Kindheit und Lebensumstände. Asīmā ist Sozialarbeiterin in Delhi, die sich selbst als radikale Feministin bezeichnet und alle Männer ablehnt. Sie ist eine ehemalige Schulkameradin von Smitā und wuchs in schwierigen Verhältnissen auf, da ihr Vater ihre Mutter verliess und diese keine finanzielle Unterstützung annehmen wollte. Vipin, die einzige männliche Hauptfigur dieses Romans, und Asīmā lernen sich bei der Arbeit kennen. Um sich den Wunsch nach einem eigenen Kind zu erfüllen, möchte er mit Asīmā ein Kind adoptieren, gibt diesen Plan jedoch auf, da er sich in Smitās Enkelin, Namitās Tochter Nīrjā, verliebt. Als Nīrjā ihm eröffnet, dass sie keine Kinder bekommen könne und ihn schliesslich verlässt, siedelt Vipin in ein Dorf über, in dem Asīmā und Smitā seit einigen Jahren arbeiten.<sup>31</sup> Die fünf Hauptfiguren setzen sich in *Kaṭhguḷāb* neben dem Streben nach Unabhängigkeit und der Entwicklung einer eigenständigen Persönlichkeit auch mit unterschiedlichen Formen von biologischer und sozialer Mutterschaft auseinander. Eng verflochten mit dem Thema der Fürsorge ist die Problematik von strukturell bedingter Abhängigkeit, unterschiedliche Formen von psychischer und physischer – im Besonderen sexueller – Übergriffe und Gewalt, sowie die intellektuelle Ausbeutung von Frauen durch Männer. Gezeigt wird in diesem Zusammenhang aber auch, wie Frauen aus unterschiedlichen sozialen Schichten gegen Personen und gesellschaftliche Rahmenbedingungen, in denen sie erniedrigt und diskriminiert werden, Widerstand zu leisten vermögen.

Der Roman *Kaṭhguḷāb* wurde in Indien mit dem *Vāgdevī Sammān* (2003) und dem *Vyās Sammān* (2004) ausgezeichnet. 2003 erschien die englische Übersetzung von Manisha Chaudry unter dem Titel *Country of Goodbyes*, die mit zahlreichen Rezensionen gewürdigt wurde.<sup>32</sup> Am 14. Januar 2009 führte die Theatergruppe *Sambhav Art Group* anlässlich des *11th theatre utsav* an der *National School of Drama* in Delhi in einer Uraufführung eine Adaption des Romans unter dem Titel *Kaṭhguḷāb* auf.<sup>33</sup>

### *Miljul Man* (2009)

Im Zentrum von *Miljul Man* („Im Geiste vereint“) steht die Hauptfigur Gulmohar bzw. Gul Jain, bei der es sich um Mṛdulā Gargs zwei Jahre ältere Schwester Mañjul Bhagat (1936-1998)

<sup>31</sup> Garg 2004 (1996).

<sup>32</sup> Garg 2003.

<sup>33</sup> Wie im Flyer zu dieser Aufführung festgehalten ist, legt der Regisseur Devendra Rāj Añkur den Fokus deswegen auf das Kapitel namens „Asīmā“, da darin praktisch alle Figuren auftreten würden, und damit exemplarisch aufgezeigt werden könne, wie eine Frau, die von einem Mann erniedrigt, missbraucht und gequält worden sei, schliesslich eine gewisse Form von Widerstand leisten könne. (*apne nāṭak ke lie mainne 'asīmā' śīrṣak cunā, jismēṁ lagbhag sabhī pātra sammilit haiṁ aur jo sadiyoṁ se pīrīt, upekṣit aur satātī gāī strī aur uske pratirodh tathā kisī had tak uskī saphalatā ko dikhāne kī upanyās kī kośīś ko sāmne lātā hai.*)



handelt.<sup>34</sup> In diesem Roman lassen sich zwei weibliche Erzählstimmen ausmachen, zum einen Guls zwei Jahre jüngere Schwester Mogrā, und zum anderen eine namenlose, unverheiratete Jugendfreundin von Mogrā und Gul, die Schriftstellerin geworden ist. In ihrer Reminiszenz an die an Diabetes verstorbene Schwester rekurriert Garg auch auf ihre eigene Biographie, nicht nur anhand der Ich-Erzählerin und literarischen Figur Mogrā, sondern auch mittels der zweiten Ich-Erzählerin, da diese auf einen von ihr verfassten Roman namens *Cittakobrā* hinweist.<sup>35</sup> Die beiden Erzählerinnen schildern abwechselungsweise Episoden aus Guls Kindheit, Jugend und aus ihrem Ehealltag und beleuchten im Zuge dessen verschiedene Facetten ihrer Persönlichkeit. Durch die Wahl von zwei Erzählstimmen bzw. zwei Perspektiven auf Guls Leben, die sich ergänzen oder auch voneinander divergieren, wird die Validität der Erinnerung und Erzählung selbst in Frage gestellt. Der Konstruktionscharakter von Guls Biographie (und Mogrās Rückblick auf ihr eigenes Leben) kommt ausserdem dadurch zum Ausdruck, dass die beiden Erzählerinnen mittels direkter Rede, die zwischen die erzählten Episoden eingeschoben ist, ihre Reminiszenzen regelmässig kommentieren. Zudem debattieren sie über das Erzählen, Schreiben und Erinnern sowie über die Wahrheit, die Lüge und die Rätselhaftigkeit. Die Handlung wird auch dadurch vorangetrieben, dass die beiden Erzählstimmen sich gegenseitig zu weiteren Schilderungen animieren, die an bereits erzählte Episoden anknüpfen. So lassen sich wiederholt Rückblenden und Vorausblenden ausmachen, die durch die Dialoge der beiden Erzählerinnen assoziativ ausgelöst werden, wenngleich die ausgewählten Ereignisse aus Guls Leben weitgehend chronologisch erzählt werden. Guls Biographie erschliesst sich im Wesentlichen aus Ereignissen in ihrer Kindheit, ihrer Jugend, ihrer Ehe und der Phase der Familiengründung sowie aus ihrer schriftstellerischen Tätigkeit. Von besonderem Interesse für die beiden Erzählerinnen sind damit einerseits Guls Beziehungen zu ihrer Herkunftsfamilie

---

<sup>34</sup> Garg hat 1998 bzw. rund ein Jahrzehnt vor der Publikation von *Miljul Man* zwei Nachrufe auf ihre Schwester in den Zeitschriften *Sāhitya Amṛta* und *Hams* veröffentlicht. Agravāl 2003: 40.

<sup>35</sup> Die namenlose Erzählerin bzw. Schriftstellerin berichtet, dass sich in ihrem „unschuldigen und aufrichtigen Roman namens *Cittakobrā*“ ein verheirateter Mann und eine ebenfalls verheiratete Frau ineinander verliebt hätten. Die Kritiker hätten sich über ihr Werk empört, womöglich, weil sie selbst nie eine derart reinherzige Liebe erfahren und angezweifelt hätten, dass der betrogene Ehemann ein echter Mann sei. Garg 2009: 36. Im letzten Kapitel von *Miljul Man*, das als einziges nicht nummeriert ist, sondern einen Titel („*Man se utre, zamīn par āe*“) trägt, erzählt Mogrā von ihrem Leben nach der Hochzeit und beendet einen Exkurs über die Liebe mit der Bemerkung, dass sie darüber schon in einem Roman, in dem die aussereheliche Liebe thematisiert werde, gesprochen habe. Ibid., 320. Diese Passagen könnten zu der Annahme verleiten, dass die beiden Erzählstimmen auf denselben Roman anspielen und in einer Erzählinstanz zusammenfallen. Ibid., 170-171, 320. Doch da die namenlose Erzählerin einerseits im Roman auch als Freundin von Gul und Mogrā in Erscheinung tritt, und sie andererseits bereits mit zwanzig Jahren zu schreiben begonnen hat, die beiden Schwestern hingegen erst mit 32 bzw. 30 Jahren, wird deutlich, dass die beiden Erzählstimmen nicht gleichgesetzt werden können, sondern, dass damit ein zentrales Thema des Romans ausgestaltet wird, nämlich das Spiel mit Identitäten und der Rätselhaftigkeit bzw. Uneindeutigkeit einer Person.

sowie zu ihrem Mann Śamit und dessen Familie, und andererseits Guls Auseinandersetzung mit Literatur, Sprache und der sozialen Realität, in der sie lebt.

Guls Vater, Baijnāth Jain, hat als Anhänger Gandhis aktiv an der Unabhängigkeitsbewegung Indiens teilgenommen. Nachdem er in einer Marwari-Firma in Old Delhi gearbeitet hat, wirkt er erfolgreich als Berater in einer amerikanischen Firma. Dank eines gewissen Opportunismus, seines Geschicks und Charmes reüssiert er beruflich und erlangt Zugang zu den Kreisen der indischen und westlichen Elite. Nach einigen finanziellen Durststrecken kann er das kleine Haus in Old Delhi, in dem die Familie Jain zur Miete wohnt, kaufen und vergrössern. Gerade auch im Hinblick auf die Bildung seiner beiden Töchter zeigt er sich grosszügig, aufgeschlossen und von einer liberalen Geisteshaltung, da er Gul und Mogrā zu eigenständigem Denken anhält und ihnen ein Hochschulstudium ermöglicht. Er kümmert sich liebevoll und intensiv um seine beiden einzigen Kinder, da seine Frau Kanaklatā aufgrund ihrer schwächlichen Konstitution die meiste Zeit lesend im Bett verbringt. Sie kümmert sich kaum um den Haushalt und täuscht vor nicht zu wissen, was im Haus und in der Familie vor sich geht, ist ihren Töchtern aber stets eine interessierte und kritische Gesprächspartnerin. In Guls Kindheit und Jugend spielen nicht nur ihre Eltern und ihre Schwester Mogrā, die beiden langjährigen Hausangestellten Parbātī und Rāmdeb sowie ihre Freundinnen eine wichtige Rolle, sondern auch andere Familienmitglieder. Der jüngere Stiefbruder ihres Vaters, Jognāth bzw. Juggī Cācā, der immer wieder bei ihnen wohnt, sieht die Ehre seiner ältesten Nichte in Gefahr und kontrolliert deshalb ihr Verhalten unentwegt. Camandās bzw. Māmājī, der ältere Bruder von Kanaklatā, weicht die beiden Schwestern in die Kunst der höheren Mathematik ein und erörtert mit ihnen literarische Werke. Besonders die schweigsame und introvertierte Mogrā profitiert von seinem Wissen und seinen Fähigkeiten, während Gul die unbeschwerte Gesellschaft ihrer Freundinnen bevorzugt. Māmājī fällt durch seine heftigen Wutausbrüche, aber auch durch sein beherztes und mutiges Engagement während Hindu-Muslim-Unruhen kurz nach der Unabhängigkeit auf, und wird schliesslich gegen seinen Willen wegen Wahnvorstellungen in eine Irrenanstalt eingeliefert.

Wie sich anhand verschiedener Episoden aus Guls Kindheit, Jugend und Schulzeit zeigt, zeichnet sich Gul, die sich ihrer attraktiven Erscheinung durchaus bewusst ist, durch ihre Intelligenz, ihr Charisma sowie ihr Selbstbewusstsein aus. Zwar ist sie in ihrer Jugend auch aufmüpfig, frech und rücksichtslos, zeigt sich später ihrem Mann gegenüber jedoch solidarisch und ordnet dem Wohlergehen ihrer Familie selbst ihre Diabetes-Erkrankung unter. Mogrā hingegen steht mit ihrer Schüchternheit und ihrer Introvertiertheit häufig im Schatten ihrer allseits beliebten, aber auch unkonventionellen Schwester. Sie, die als eher unscheinbar und angepasst gilt, pflegt kaum eigene Freundschaften und meidet auch die Gesellschaft der

oberflächlichen Freundinnen ihrer älteren Schwester. Aufgrund einer Typhuserkrankung kann Mogrā, die wie Gul eine gute Schülerin ist, drei Jahre lang die Schule nicht besuchen, besteht aber dennoch alle Übertrittsprüfungen. In diesen Jahren liest sie zuhause eine Vielzahl literarischer Werke indischer und westlicher Autoren, die ihr Vater ihr zum Zeitvertreib bringt. Ihr Interesse gilt aber nicht nur der Literatur, sondern auch der Mathematik und der Kunst, und im Unterschied zu ihrer Schwester lauscht sie aufmerksam den Diskussionen ihres Vaters mit seinen zahlreichen Gästen über die Befindlichkeit der noch jungen indischen Nation.

Am College verliebt sich Gul in Śamit Nandā, Sohn eines Richters am High Court. Auch Mogrā ist dem eleganten und gutaussehenden jungen Mann, der gerne flirtet und eine Schwäche für schnelle Autos hat, heimlich zugetan. Sie verbringt viel Zeit mit Śamit, da Gul sich einerseits nicht mit ihm alleine in der Öffentlichkeit treffen kann, und da sie andererseits den beiden Liebenden als Botin ihrer Liebesbriefe dient. Mogrā schreibt für Śamit, der weder ein besonders begabter noch fleissiger Student ist, in den Vorlesungen mit, und bringt ihm ihre Notizen gar einmal nach Hause, wo sie seine Eltern kennenlernt. Nachdem Śamit sein Studium im zweiten Anlauf und mit mässigen Noten bestanden hat, findet er dank den Beziehungen seines Vaters sowie seines rhetorischen Geschicks eine Stelle und kann Gul mit dem Einverständnis beider Familien endlich heiraten. Gul, die ihr Englisch-Studium vor den M.A.-Prüfungen abbricht, ist schon kurz nach der Hochzeit schwanger, was ihre Schwiegermutter, die für ihren Sohn sowieso die hellhäutigere Mogrā bevorzugt hätte, zu spitzen Bemerkungen verleitet. Als Gul wegen Komplikationen in der Frühschwangerschaft das Bett hüten muss, kümmert sich Śamit kaum um sie, wenngleich er ihr täglich Blumen bringt und sie mit Komplimenten überhäuft. Gul ist unglücklich im Haus ihrer Schwiegereltern, beschönigt jedoch das Verhalten ihres Mannes, der die meiste Zeit ausser Haus verbringt, und versucht gegen aussen den Schein zu wahren. Śamit zieht alleine für sechs Monate nach Bombay, wo er zum Verkaufsleiter der Firma *Bluecam* ausgebildet wird, und tritt nach seiner Rückkehr eine Stelle in Kānpur an. Während der Wohnungssuche und Haushaltsgründung ist Śamit, der sich ein gutsituiertes Elternhaus und einen grosszügigen Gastgeber in Bombay gewöhnt war, seiner hochschwangeren Frau keine grosse Hilfe. Nachdem Gul überraschend Zwillinge geboren hat und auf die Unterstützung von zwei Ammen angewiesen ist, meidet Śamit sein Zuhause und beklagt die einschneidenden Veränderungen. Zwei Jahre später ziehen sie nach Bombay, wo sie fortan in bescheidenen finanziellen Verhältnissen leben, da Śamit zum Leiter der Niederlassung in Bombay herabgestuft wird. Diese auf sechs Jahre befristete Stelle wird seine letzte Anstellung sein – womöglich, da er im Laufe der Jahre immer mehr dem Alkohol verfällt. Gul beginnt zehn Jahre nach ihrer Hochzeit literarische Werke zu schreiben und kehrt schliesslich nach Delhi zurück.

Mogrā, die wie Gul ebenfalls in Miranda House studiert, entdeckt die Liebe zum Theater und brilliert als Schauspielerin. Bis zum Wegzug ihrer Schwester nach Kānpur verbringt sie nach wie vor sehr viel Zeit mit Gul und Śamit in dessen Elternhaus. Nach ihrem M.A. in Wirtschaftswissenschaften arbeitet sie zunächst als Lehrerin bei der *Ford Foundation* und unterrichtet schliesslich am *Indraprastha College* sowie am *Jānakī Devī College*. Sie wird mit Pavan Goyal verheiratet, einem Kleinindustriellen, den ihr Vater durch geschäftliche Beziehungen kennengelernt hat, und der primär des indischen Essens wegen wieder aus den USA nach Indien zurückgekehrt ist. Nach der Hochzeit wohnt Mogrā mit ihrem Mann in der Industriestadt Dālmīyānagar, wo sie weder ihr Ph.D.-Studium absolvieren noch unterrichten kann. Sie bekommt zwei Söhne, um die sie sich hingebungsvoll kümmert, bestellt ihren kleinen Garten und pflegt mit ihrem Mann Kontakte zu seinen Arbeitskollegen und deren Ehefrauen. Da Pavan seine Stellen oft wechselt, ziehen sie immer wieder um, und nachdem Mogrā – wie sie beiläufig erwähnt – in einer dieser Städte eine aussereheliche Affäre hatte, kehren sie schliesslich ebenfalls wieder nach Delhi zurück.<sup>36</sup>

In *Miljul Man* gilt es insbesondere die Suche nach einem eigenständigen Selbst und die Etablierung einer eigenen Stimme hervorzuheben. Im Zentrum dieses Strebens stehen die beiden Schwestern Gul und Mogrā, die beide derselben Familie entstammen, denselben Mann geliebt haben, die beide geheiratet und eine Familie gegründet haben und schliesslich Schriftstellerinnen werden. Im Laufe des Romans wird deutlich, dass die beiden jungen Frauen zwar nach Unabhängigkeit streben, ihre Lebenswirklichkeit aber nach wie vor in Abhängigkeit von männlichen Gesellschafts- bzw. Familienmitgliedern gestaltet wird. Einzig die Schriftstellerei bietet ihnen letztlich die Möglichkeit, ein eigenständiges Selbst zu erforschen und zu konstituieren. Guls Arbeit als Schriftstellerin wird dabei insofern thematisiert, als sie nach ihrer Heirat und der Geburt ihrer Kinder zu schreiben begonnen habe und sie sich durch ihre Sprachbegabung sowie ihre scharfe Beobachtungsgabe ausgezeichnet habe. Wiederholt wird auf Kurzgeschichten und den Roman *Anāro* von Gul (bzw. Mañjul Bhagat) Bezug genommen und konstatiert, dass ihre Werke erst nach ihrem Tod die ihnen gebührende Anerkennung bekommen hätten. Die Konstitution eines eigenständigen Selbsts zeigt sich aber auch mit Blick auf die beiden Erzählerinnen. Das Erzählen ist, gerade für Mogrā, ein Akt der Erinnerung an die abwesende, geliebte Schwester, und, bedingt durch die familiäre und persönliche enge Verbundenheit, auch eine Rückschau auf die eigene Lebensgeschichte bis zum Beginn der eigenen schriftstellerischen Tätigkeit. Mogrā ist in ihrer Erinnerung bzw. kraft ihres Geistes wieder mit ihrer verstorbenen Schwester Gul vereint. Auf dieses Sehnen wird

---

<sup>36</sup> Garg 2009.

bereits im Titel des Romans *Miljul Man*, „In Gedanken vereint“, angedeutet, spielt er doch mit den Wörtern *man* („Geist“), *mil-julkar* („gemeinsam“) und dem Eigennamen *Mañjul*.

Parallel zur Identitätssuche der jungen Frauen – und zwar sowohl der Figuren als auch der Erzählerin Mogrā – wird die Entwicklung der indischen Nation und Gesellschaft in den 1950er und 1960er-Jahren thematisiert. So setzt sich insbesondere die Familie Jain intensiv mit Gandhis Unabhängigkeitsbewegung, der Unabhängigkeit Indiens 1947, Hindu-Muslim-Unruhen, Nehrus Entwicklungspolitik bzw. seinen Fünfjahresplänen oder Chinas Angriff auf Indien im Jahr 1962 auseinander. Der Roman porträtiert ausserdem die Gesellschaft Delhis und Nordindiens in den 1950er und 1960er Jahren im Spannungsfeld zwischen Modernisierung und Industrialisierung. Dies wird exemplifiziert und nuanciert am Beispiel der unkonventionellen, liberalen Familie Jain, der auf Status und Äusserlichkeiten bedachten Punjabi-Familie Nandā und den Angehörigen der Mittelschicht in Dālmīyānagar, einer kleinen, prosperierenden Industriestadt, die notabene inmitten ursprünglich-idyllischen Grüns gelegen ist. *Miljul Man* zeugt aber auch von der Ernüchterung verschiedener Gesellschaftsmitglieder darüber, dass sich ihre Erwartungen und Hoffnungen nach der Unabhängigkeit nicht erfüllt haben.

Die Auseinandersetzung mit der Unabhängigkeit Indiens 1947 und dem Zerschlagen eines Traumes war, wie ein kurzes Vorwort von Garg belegt, offenbar (auch) eine Triebfeder für das Verfassen dieses Romans. Nachdem bereits in *Anitya* das Gefühl der Unsicherheit und Zweifels und die Auseinandersetzung mit der Gewalt(losigkeit) der Unabhängigkeitsbewegung ein zentrales Thema gewesen sei, habe sie in diesem Roman nun erneut über die damalige Befindlichkeit Indiens und über ihre eigene Zeit geschrieben.

Im Dezember 2013 wurde Mṛdulā Garg für *Miljul Man* der renommierte *Sahitya Akademi Award* für Hindi verliehen.

### **2.3 Fazit: Die Stellung von Mṛdulā Garg in der Hindi-Literatur**

Wie auf Grundlage der in Kapitel 2.2 aufgeführten Inhaltszusammenfassungen deutlich wird, ist das Romanschaffen von Garg äusserst heterogen und facettenreich. Nichtsdestotrotz finden sich in diesen sieben Romanen, die zwischen 1975 und 2009 verfasst wurden, bestimmte Themenstellungen, die immer wieder aufgegriffen und variiert werden.

So nimmt das Nachdenken über normative Rollen, im Besonderen die bürgerliche Vorstellung der Frau als Ehefrau, Hausfrau und Mutter, sowie die Reflexion über Mann-Frau-Beziehungen, Liebe und Sexualität vor allem in *Uske hisse kī dhūp*, *Cittakobrā*, *Maim aur maim*, *Kaṭhgulāb* und *Miljul Man* eine zentrale Rolle ein. Die Auseinandersetzung mit dem (weiblichen) Körper, der Emotion und dem Geist bzw. Intellekt lässt sich besonders in *Uske hisse kī dhūp*, *Cittakobrā*

und *Kaṭhguḷāb*, in Ansätzen auch in *Maim aur maim* und *Miljul Man* ausmachen. Das Streben nach Eigenständigkeit, die Exploration des Selbsts und die Suche nach einer eigenen Stimme, verhandelt am Beispiel einer jungen indischen Frau, ist ein zentrales Thema in *Uske hisse kī dhūp*, *Cittakobrā*, *Maim aur maim*, *Kaṭhguḷāb* und *Miljul Man*. Die Auseinandersetzung mit dem literarischen Schreiben als einer spezifischen Form der Erforschung des eigenen Selbsts wird insbesondere in *Uske hisse kī dhūp*, *Cittakobrā*, *Maim aur maim* und *Miljul Man* thematisiert. Die Bedeutung der Erinnerung und der Akt der Narration als transformative Kraft auf die Position des erzählenden Ichs lässt sich prominent in *Cittakobrā*, *Anitya* und *Kaṭhguḷāb* ausmachen. Insbesondere in *Anitya* und *Miljul Man* wird die Möglichkeit einer alternativen Geschichtsschreibung aus der Perspektive einer jungen indischen Frau aufgeworfen. Konkret mit der indischen Unabhängigkeitsbewegung, mit historisch verbürgten Ereignissen, mit ideologischen Konflikten und mit der Thematik der Gewalt(losigkeit) beschäftigen sich vor allem *Vamśaj*, *Anitya* und *Miljul Man*. Klassenkonflikte werden zudem auch in den Romanen *Uske hisse kī dhūp*, *Maim aur maim* und *Kaṭhguḷāb* zur Sprache gebracht. Strukturell bedingte Formen von Abhängigkeit sowie physische und psychische Ausbeutungsverhältnisse werden insbesondere in *Vamśaj*, *Anitya*, *Maim aur maim* und *Kaṭhguḷāb* verhandelt. Über biologische und soziale Formen von Mutterschaft, die Emanzipation der Frau sowie westliche und indische Feminismen wird schliesslich nur gerade in einem einzigen Roman, nämlich *Kaṭhguḷāb*, explizit und unter Verwendung einer spezifischen Begrifflichkeit nachgedacht.

Auf Grundlage der in 2.1 aufgeführten Biographie und des in 2.2 besprochenen Romanschaffens lässt sich Garg's Position innerhalb der modernen Hindi-Literatur wie folgt bestimmen: Sie ist eine äusserst produktive und vielseitige Autorin, die in einem Zeitraum von über 40 Jahren ein umfangreiches Werk in verschiedenen Genres und mit einem breiten Themenspektrum geschaffen hat. Ihr Renommee begründet sich auch dadurch, dass zahlreiche ihrer literarischen Texte nicht nur mehrfach wiederaufgelegt und im Rahmen von Rezensionen besprochen wurden, sondern zum Teil auch mit Auszeichnungen gewürdigt, in andere Sprachen übersetzt, verfilmt oder als Theaterstück adaptiert wurden. Garg, die nach wie vor an öffentlichen Veranstaltungen und Konferenzen teilnimmt, zeichnet sich auch durch ihre Eigenständigkeit innerhalb der Hindi-Literatur aus, da sie nicht einem literarischen Programm oder einer bestimmten Ideologie verpflichtet ist. Darüber hinaus verdient sie Anerkennung für ihre Beharrlichkeit und ihren Mut, liess sie sich doch von den Querelen um den Roman *Cittakobrā* nicht davon abhalten, weitere Texte zu verfassen und sich in öffentlichen sowie literarischen Kontexten zu äussern.

Angesichts von Gargs gewichtiger Stellung in der gegenwärtigen Hindi-Literatur ist es erstaunlich, dass bislang nur wenige wissenschaftliche Monographien über *Cittakobrā* erschienen sind, und diese sich zudem entweder auf die Darstellung ihrer Biographie und Beschreibung ihrer Werke konzentrieren (Agravāl 2004), ihr Werk bloss im Kontext von Mann-Frau-Beziehungen lesen (Jain 2003 und Sinha 2008), oder der Vorwurf der Imitation und der Verwestlichung geäußert wurde (Jaidev 1993; Pandey 1989 und 2006), ohne dass eine fundierte Analyse des Romans vorgenommen worden wäre. Mit Blick auf Kurzbiographien von Garg, wie sie beispielsweise in der Sekundärliteratur oder auf Internetseiten zu finden sind, ist die Sichtweise auf die Autorin und ihr Werk zudem insofern einseitig, als der Schwerpunkt häufig auf *Cittakobrā* (1979) ruht bzw. ihr Name explizit damit in Verbindung gebracht wird – eine bis heute fortgesetzte Gleichsetzung (und auch Reduktion) von Garg auf diesen Roman, die bis in die späten 1970er und frühen 1980er Jahre zurückgeht.

Wie in Kapitel 3 gezeigt wird, konzentrieren sich sowohl LiteraturkritikerInnen als auch die Öffentlichkeit in dieser frühen Phase der Rezeption von *Cittakobrā* primär auf das Thema der Liebesbeziehung, den Ehebruch, den weiblichen Körper und das Thema der Sexualität. Darin wurzelt letztlich auch die Einordnung des Textes in einen Diskurs um (Un)Sittlichkeit von Literatur sowie die Brandmarkung von Mṛdulā Garg als eine „Woman Writer“ bzw. als eine feministisch-verwestlichte Autorin.

### 3 Die Rezeption des Romans *Cittakobrā*

In 1979 Mridula Garg became almost the first woman writer in India to be arrested on charges of obscenity for her novel, *Chittacobra*. Although she was never sentenced, news of her arrest created shockwaves in the literary world at the time. The fact that *Chittacobra* had been indicted by the administration, resulting in the arrest of the author, combined with the witch hunt carried out earlier by the magazine, *Sarika*, had far-reaching repercussions for the author. Vulgar letters were published for over a year in more than a dozen issues of the magazine during 1979-80 in response to an extract of the book published in it, and her subsequent novels were denied due literary assessment. Even novels with diametrically different themes and treatment were condemned, unread, as "shock-value fiction". [...] She became known as one of "those women who wrote in order to shock". One fallout of all this was that Mridula Garg was denied important literary awards, honours and representations; but more importantly, for nearly a decade and a half, scores of women writers either shied away from expressing their innermost thoughts or took recourse to seeking the patronage of established male critics, editors, writers, and academy chiefs to protect their interests.<sup>37</sup>

Ausgehend von diesem Zitat, das aus einer feministischen Perspektive an den Skandal um *Cittakobrā* erinnert, wird in diesem Kapitel die frühe Kontroverse und die daran anschliessende weitere Wahrnehmung und Bewertung des Romans nachgezeichnet. In diesem Zusammenhang wird deutlich, dass die Rezeption von *Cittakobrā* vielstimmig und auf verschiedenen Ebenen geführt wurde, äusserten sich im Laufe der Zeit doch die (semi)professionelle Literaturkritik, journalistische Plattformen, die Öffentlichkeit und Leserschaft, der Staat bzw. die Verwaltung, feministische Gruppierungen, Akademiker und nicht zuletzt auch die Autorin selbst zu diesem literarischen Werk. In einem ersten Kapitel werden drei frühe hindisprachige Rezensionen des Romans vorgestellt. Im Anschluss daran werden verschiedene Beiträge analysiert, die in der Hindi-Literaturzeitschrift *Sārikā* publiziert wurden und die als Basis für eine eigentliche Hetzkampagne fungierten. Die kontroverse Rezeption von *Cittakobrā* führte nicht nur zur Diffamierung der Autorin und ihres Werks, sondern hatte auch weitreichende juristische und ökonomische Konsequenzen. Anschliessend wird in Kapitel 3.2 die Reaktion von Mṛdulā Garg auf diese Entwicklung insofern nachgezeichnet, als Interviews und Essays von ihr diskutiert werden, in denen sie nicht nur *Cittakobrā* aus ihrer Perspektive erörtert, sondern auch die Wahrnehmung ihres Werks bzw. ihres Gesamtschaffens, das (in)direkt ebenfalls von diesem inszenierten Skandal tangiert wurde, reflektiert. In diesem Zusammenhang wird ausserdem das zweite Vorwort in *Cittakobrā* vorgestellt, das Garg in Reaktion auf die kontroverse Rezeption

---

<sup>37</sup> Menon/Garg: 2003: 287-288.



ihres Romans verfasst hatte. Der Vorwurf der Obszönität, der insbesondere in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren von Seiten der Hindi-Literaturkritik an die Autorin herangetragen wurde, wird schliesslich in Kapitel 3.3 in eine seit dem 19. Jh. andauernde Debatte um die (Un)Sittlichkeit von Literatur eingeordnet. In einem weiteren Kapitel wird die wissenschaftliche Rezeption des Romanschaffens von Garg beleuchtet, in der – losgelöst von Fragen der Obszönität oder Zensur – die literarische Qualität ihres Werks im Zentrum steht. Schliesslich werden in Kapitel 3.5 jene Essays und Interviews von Garg analysiert, in denen sie über Themenstellungen nachdenkt, die auch für die Diskussion von *Cittakobrā* bedeutsam sind, bevor in Kapitel 3.6 die Rezeptionsgeschichte des Romans nochmals zusammengefasst wird.

### 3.1 Frühe Rezensionen und die Verleumdungskampagne von *Sārikā*<sup>38</sup>

In einem ersten Schritt werden drei Rezensionen von Yogeś Gupt, Dr. Nareś und Brahma Prakāś Gupt analysiert, die zwischen 1979 und 1980 in verschiedenen Zeitschriften veröffentlicht wurden.

In seiner Abhandlung „Die Kraft der Liebe und der Sieg über die Zeit“ (*Prem kī sāmārthya aur samay kī parāstatā*) diskutiert der Hindi-Schriftsteller und Journalist Yogeś Gupt *Cittakobrā* unter Berücksichtigung von *Uske hisse kī dhūp*, Gargs erstem Roman. Auf den ersten Blick mag es laut Gupt den Anschein haben, als ob beide Werke dieselbe Geschichte erzählen, doch bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass das zentrale Thema (*kahānī kā vicār*), nämlich die Liebe einer verheirateten Frau, in *Cittakobrā* stark weiterentwickelt wurde. Die Frau (gemeint ist die weibliche Hauptfigur) wird nun als komplettes Individuum (*pūrṇ vyakti*) dargestellt – eine Schwerpunktsetzung, mit der Garg bei ihren Schriftstellerkollegen offenbar auch auf Kritik gestossen war.<sup>39</sup> Laut Gupt verspürt Manu keine Leere in ihrem Inneren, Maheś hat kein Interesse daran, sich selbst nur als Ehemann auszugeben, und die Beziehung von Manu und Richard ist charakterisiert durch den freien Willen und den gegenseitigen Respekt für ihre unabhängigen Persönlichkeiten (*donom ke vyaktitva kī svatantratā*).<sup>40</sup> Ausgehend von der

<sup>38</sup> Da etliche dieser Rezensionen, Essays und Interviews, die in Kapitel 3.1 und 3.2 präsentiert werden, nur schwer zugänglich sind bzw. mir von der Autorin persönlich zur Verfügung gestellt wurden, werden sie vergleichsweise ausführlich vorgestellt.

<sup>39</sup> *par mṛdulā jī ke sāhitya kā āgrah hai ki use strī hī nahīm, pūrṇ vyakti ke rūp meṁ svikār karo, aur jahām tak maiṁ jāntā hūṁ, unheṁ apne is durāgrah kī kāfī sazā apne sāhityik mitrom se bhūgatnī parī hai.* Gupt 1979: 52:II-III.

<sup>40</sup> *kisī sūnya ko pūrne nahīm; kisī samsthā ke virodh ko abhivyakti dene ke lie nahīm; kisī bare uddeśya kī pūrti ke lie bhī nahīm; bas, yom hī donom ek-dūsre ko nazdik se dekhte haiṁ aur ek-dūsre kī svatantra zindagī meṁ praveś kar jāte haiṁ. donom ke mānas kṣitij śīše kī tarah sāf haiṁ. unmeṁ na jīt kā śa[ṅkā?] hai, na kisī ko choṭā karne se paidā huī udāsī. ek manu hai, dūsra ricard aur donom ko bāmdhne vālā prem donom ke vyaktitva kī svatantratā meṁ kahīm bādhak nahīm hai.* Ibid., 52:III.

Feststellung, dass in *Cittakobrā* die Thematik der uneingeschränkten Liebe (*uddām prem*), eines unabhängigen Bewusstseins (*svātantrya cetnā*) und der gesellschaftlichen Verantwortung (*sāmājik uttardāyitva*) auf eine erstrebenswerte Weise ausbalanciert ist, wird konstatiert, dass der Roman auf idealen Rahmenbedingungen (*ādarś sthitiyom*) basiert. Inwiefern dieser Idealzustand in der Realität tatsächlich umsetzbar ist bzw. ob *Cittakobrā* als idealistisch bezeichnet werden kann, ist dabei jedoch nicht von Belang.<sup>41</sup> In diesem Zusammenhang werden der Begriff der Realität (*yathārth*) und des Realismus' (*yathārthavād*) als zentrale Anliegen der Hindi-Literatur insbesondere der 1960er und 70er Jahre erörtert. In *Cittakobrā* lässt sich eine dynamische Realität (*gatiśīl yathārth yā 'dāyamik riyelī'*) anstelle einer statischen Realität (*'śteṭik riyelī' yā jaṛ yathārth yā yathāsthitivādī yathārth*) ausmachen. Die dynamische Realität beschreibt dabei nicht einfach nur einen Status Quo, sondern appelliert an die Sensitivität und Emotionalität des Lesers (*pāṭhak kī samvedanśīlatā aur bhāv-bodh*).<sup>42</sup> In Gargs Werken – womit das Drama *Ek aur ajnābī* sowie die beiden Romane *Uske hisse kī dhūp* und *Cittakobrā* gemeint sind – erforschen die Figuren ihre kreative Persönlichkeit (*unke sarjak vyaktitva kī khoj-yātrā*) und sind durch eine gedanklich-ideelle Weiterentwicklung (*vaicārik vikāśśīlatā*) charakterisiert.<sup>43</sup> In diesem Kontext wird auch auf die Weltsicht (*varlā āuṭluk*) eines jeden Autors verwiesen, die als eine Vorlage (*blū-print*) für eine neue Welt (gemeint ist: die literarische Fiktion) fungiert, in der ein Autor die Person (gemeint ist: die Figur) gemäss seiner Vorstellung (*apnī kalpanā ke vyakti ko*) handeln, sprechen und denken sieht. Betont wird dabei, dass das Leben eines Autors nicht mit seinen Werken gleichgesetzt werden darf.<sup>44</sup> Zudem wird angemerkt, dass die Liebe zwar ein zentrales Motiv ist, im Grunde genommen aber nur als Aufhänger für das zentrale Anliegen des Romans dient, nämlich einerseits Manus Auseinandersetzung mit der Zeit, der sie unterworfen ist (*manu ko ācchādit kie hue samay kā dvandva*) und die sie zu bezwingen versucht (*samay ko parāst karne*), und andererseits der Weg

<sup>41</sup> *par 'cittakobrā' meṁ uddām prem, svātantrya cetnā aur sāmājik uttardāyitva kā spṛhaṇīya santulan hai. [...] is dṛṣṭi se kahā jā saktā hai ki upanyās ādarś sthitiyom se bunī gayā upanyās hai. aiśī sthitiyām bhalā yathārth meṁ kaise sambhav ho saktī hai, yānī upanyās ādarśvādī hai, iskā hamāre yathārth se koī tālluk nahīm hai. Ibid., 53:I.*

<sup>42</sup> *maiṁ māntā hūṁ ki kahānī likhne ke lie 'śteṭik riyelī' kī samajh se kām calāyā jā saktā hai, par upanyās ke lie jab tak yathārth ke dāyanimizm se paricay prāpt nahīm hogā aiśā upanyās nahīm likhā jā saktā jo pāṭhak kī samvedanśīlatā aur bhāv-bodh ko utprerit kar sake. aur yah nivivād satya hai ki koī bhī sāhitya tab tak baṛā nahīm ho saktā, jab tak usmeṁ yah guṇ āvaśyak rūp se vidyāmān na ho. Ibid., 53:II.*

<sup>43</sup> *Ibid., 53:II-III.*

<sup>44</sup> *har kathālekhak meṁ ek varlā āuṭluk kā honā āvaśyak hai. yah dṛṣṭi use ek naī duniyā kā blū-print detī hai aur is duniyā meṁ vah apnī kalpanā ke vyakti ko calte-phirte, socte-bolte dekhtā hai. is vyakti kā svarūp kuch alag hotā hai. thoṛā paricitt, thoṛā aparicitt. is aparicitt tak pahūncne kī jijñāsā hī pāṭhak ke bhāv-bodh ko samṛddh kartī hai par is aparicitt ko apne jīvan anubhav kī kasauṭī par taulnā bahut baṛī nāsamajhī hai. Ibid., 53:III.*

zur Entwicklung einer eigenständigen Persönlichkeit, wie er durch ein Bewusstsein für die Gesellschaft erlangt wird (*apne vyaktiva ke vikās kā vah rāstā*).<sup>45</sup>

Wie bereits in *Uske hisse kī dhūp* wird in *Cittakobrā* die Thematik der Liebe und Sexualität erörtert, jedoch aus einer umfassenderen Perspektive und unter Weiterentwicklung der geistigen Ebene (*vaicārik dharātal*). Bedeutsam ist zudem, dass der Roman weder eine Chronologie (*samay kram*) noch Kapitel (*adhyāy*) aufweist, wodurch die sich ausdehnende und wieder schrumpfende Zeit auch auf der formalen Ebene betont wird. Schliesslich werden noch einige formale und inhaltliche Vorzüge von *Cittakobrā* aufgeführt, wie die Lebendigkeit der Dialoge (*saṁvād kī custī*); die eloquenten und vielschichtigen Charaktere (*cuṭīlāpan aur bahuāyāmīya caritra*); die Intensität der Gefühlswallungen, von denen der Leser mitgetragen wird (*pāṭhak ko bahākar le jāte bhāvāveg kī tīvratā*) und die Kunstfertigkeit dieser Darstellung; das Zerschneiden des Spiegels (*āīne kā ṭūṭ jānā*); und die Suche nach der Wahrnehmung einer eigenen Existenz ausserhalb des Selbsts (*apne hone ke ahsās ko apne se bāhar dhūmṛhnā*). Im Zusammenhang mit der Frage des Genres wird angemerkt, dass das ästhetische Empfinden (*saundarya-bodh*) der Autorin derart nuanciert (*prismaīṭik*) ist, dass der Roman eine poetische Qualität erlangt (*kāvyātmak ho uṭhā hai*). Die Sex-Szenen (*saiks-ekṭs*), die von Abgeklärtheit (*śālīnatā*) zeugen, sind durch Selbstvergessenheit (*ātmvismṛti*), aber auch durch ein Bewusstsein für das eigene Selbst (*self-kāṁśas*) gekennzeichnet. Zweifelsohne beneidenswert ist zudem, mit welchem Geschick die Autorin Manus inneren Konflikt (*mānsik dvandva*), der durch diesen Kontrast entsteht, herausgearbeitet hat.<sup>46</sup> Gupt bilanziert, dass dieser Roman als eine bedeutende Leistung zu bezeichnen ist, nicht nur in Garg's Gesamtwerk, sondern in der Hindi-Literatur insgesamt.<sup>47</sup>

<sup>45</sup> *prem is kahānī kī mūldhārā. par śāyad is upanyās meṁ pahlī dafā prem ko aslī bāt kahne kā nimitt mātra mānā gayā hai. darasal, yah manu aur manu ko ācchādit kie hue samay kā dvandva hai. prem meṁ se vah samay ko parāst karne, use pighlāne, use rokkar jar kar dene, apne śarīr aur bāhrī sthitiyom par samay ke prabhāv ko parakhne aur kabhī śarīr sambandhom ke hrās par caumkne aur kabhī us prabhāv par hamsne kī sāmārthya arjit kartī hai. uskī sabse adhik vyathā tab hotī hai jab vah kalpanā kartī hai ki bītte samay kā dhvaṁsakārī prabhāv ricarḍ par bhī ho rahā hai aur yahīm tīs sāl bād bhī jyom kā tyom dikhne aur apne prem ke itne hī āvegpurṇ bane rahne kī ākāṁkṣā kartī hai. par jab use yah ehsās hone lagtā hai ki vah to niścīt samay se pahle hī hār rahī hai, to usmeṁ apne na hone kā ehsās janm letā hai, yānī ek-dūsre koṅ se vah samay ko parāst kartī huī dikhtī hai. samay kī jis jakar se vah ricarḍ ke sāth hone par āzād hotī hai, aur ricarḍ ke na hone par ākrānt, uskī jītne ke lie vah ricarḍ kā dikhāyā rāstā hī apnānā cāhtī hai yānī apne vyaktitva ke vikās kā vah rāstā jo sāmājik cetnā se prāpt hotā hai. ricarḍ gandī bastiyom meṁ kām kartā hai aur manu ko madar ṭairesā ek ādarś ke rūp meṁ dikhtī hai. Ibid., 54:I-II.*

<sup>46</sup> *sāth hī lekhikā kā saundaryabodh itnā prismaīṭik hai ki pūrā upanyās kāvyātmak ho uṭhā hai. saiks-ekṭs kī śālīnatā sāth hī do jagah do tarah ke vyavahār, ek jagah ātmvismṛti aur dūsarī jagah self-kāṁśes aur is bhed meṁ se ubhartā manu kā mānsik dvandva jītnī kuśaltā se ubhārā gayā hai, vah niścay hī īrṣyā kā viṣay hai. Ibid., 54:II.*

<sup>47</sup> [...] *maiṁ mṛdulā garg ke is upanyās ko mātra unkī nahīm, hindī sāhitya kī ek upalabdhi māntā hūm. Ibid., 54:II.*

In seinem psychologisierenden Artikel „Manus "gefühlvolles Tagebuch"“ (*manu kī "jazzbātī dāyri"*) bezeichnet Dr. Nareś *Cittakobrā* als eine Darstellung der Frustration eines Frauenlebens (*nārī jīvan kī us viḍambanā kā spaṣṭikaraṇ*), in dem der Geist (*man*) und der Körper (*śarīr*) einer Frau aufgesplittet wurden. Garg zögere zu Recht, *Cittakobrā* als Roman zu bezeichnen, handelt es sich dabei doch vielmehr um ein emotionales Tagebuch (*jazzbātī dāyri*).<sup>48</sup> Wenngleich Nareś alle drei Hauptfiguren erwähnt, wird die Aufmerksamkeit primär auf die weibliche Hauptfigur gerichtet, die danach strebt, ihren Fesseln zu entkommen und ein eigenes Leben (*apnī nijī zindagī*) zu führen.<sup>49</sup> In diesem Zusammenhang wird ihre Beziehung mit Richard ins Zentrum gerückt, wobei zunächst postuliert wird, dass Manus Gedanken nur um ihn kreisen, und dass ihre Liebe die Grenzen von Zeit und Raum (*deśkāl kī sīmāem*) überwindet. Manu kann so dem Schicksal (*niyati*) einer indischen Ehefrau (*bhāratīya nārī*) entkommen, welches sie durch die arrangierte Ehe (*tayśuddhā byāh*) erlangt hat.<sup>50</sup> Nareś' Rezension endet mit einem Fazit, in dem der Fokus auf dem Körper, der Sexualität und der Psyche der Frau ruht:

Mṛdulā Garg beschreibt in diesem Roman, der in einem kraftvollen, gefühlvoll-reflektierenden Stil verfasst ist, auf eine überaus freimütige Weise den sexuellen Akt zwischen Mann und Frau, indem sie zahlreiche, selbst erlebte Bilder von körperlicher Liebe und Lust nachzeichnet, und reüssiert darin, die mannigfachen Ebenen der weiblichen Psychologie freizulegen.<sup>51</sup>

B. P. Gupta schliesslich führt in seiner Rezension „*Cittakobrā*“ ausgewählte Textstellen ohne jegliche Kontext- oder Inhaltsangaben auf, um seine eigenen Beobachtungen zu illustrieren. Zuerst werden Textfragmente präsentiert, in denen sich Manu und Richard über den Kommunismus, Marx, Europa und Indien, Gott und Gottesvorstellungen, die Zehn Gebote und Jesus Christus unterhalten. Ausgehend von der Behauptung, dass innere Konflikte (*antardvandva*) die Liebe von Richard und Manu überschatten, werden die wichtigsten Inhalte des Romans skizziert: Manu als unzufriedene Ehefrau (*vivāhit strī*), die nach weiblicher Unabhängigkeit (*nārī svātantrya*) strebt, obschon ihr wohlwollender und gutsituierter Ehemann

<sup>48</sup> *cittakobrā nārī jīvan kī us viḍambanā kā spaṣṭikaraṇ hai. jahām uskā man tathā śarīr do alag tukrom meṁ baṇī kar jīne lagī hai. lekhikā mṛdulā garg ne thīk hī ise upanyās kahne meṁ saṅkoc anubhav kiya hai. yah upanyās nahīm, dāyri hai -- jazzbātī dāyri. Nareś 1980: i. Nareś dürfte in diesem Kontext auf Gargs Vorwort „Prakriyā“ in *Cittakobrā* andeuten, in dem sie die Genrebezeichnung reflektiert.*

<sup>49</sup> *manu nām kī us pātra kī jo khūṁṭe se bandhī rahkar bhī apnī nijī zindagī jīne kā upkram kartī hai aur apne gate meṁ paṛī lambī rassī kā dabāv anubhav karne par chaṭpaṭātī hai. Ibid., i.*

<sup>50</sup> *manu kā man keval ricard kā hai. ricard ke sāth uskā prem deśkāl kī sīmāem [?] kar, us sthiti meṁ pahūnc jātā hai, jahām sīmāem simaṭ kar bindu ban jātī hai. [...] manu us niyati se bhāg nikaltī hai, jo bhāratīya nārī ko tayśuddhā byāh se prāpt hotī hai [...]. Ibid., i.*

<sup>51</sup> *saśakt bhāvuk śailī meṁ likhe is upanyās meṁ, mṛdulā garg rati-sambhog ke anek svānubhūt citra banāte hue bare unmukt bhāv se puruṣ tathā nārī ke yaun-vyavahār kā varṇan kartī hai tathā nārī manovijñān kī anek parte udhārne meṁ saphal rahī hai. Ibid., i.*

weder unzulänglich noch unzufrieden ist. Die Anziehung, die Manu Richard gegenüber verspürt, scheint zunächst wie die Antwort auf dieses Streben, doch empfindet sie in der körperlichen Beziehung mit Richard eine Liebe, in der die Wahrnehmung von Körperlichkeit fehlt.<sup>52</sup> Damit wird bei Gupt die weibliche Hauptfigur nicht nur in Abhängigkeit der beiden Männer repräsentiert, sondern auch in einen engen Zusammenhang mit der Thematik der Liebe, des Körpers bzw. der Körperlichkeit und der Sexualität gestellt. Dies wird durch eine weitere Passage aus dem Roman illustriert, in der Manu darüber sinniert, dass Maheś sich wohl sehnlichst wünsche, ihren Körper mit drei Lippenpaaren zu liebkosen. Zwei weitere Textstellen aus verschiedenen Teilen des Romans, in denen zum einen Manu über den Körper (*śarīr*) kontempliert, und zum anderen Richard ausführt, warum er die Liebe nicht als Opfer verstanden haben will, dienen als Aufhänger für Gupts Fazit: Richard kommt und geht, wie es ihm beliebt, während Manu unaufhörlich auf ihn wartet. Sie lebt in der Erinnerung an die Vergangenheit mit ihrem Geliebten, will sich die Gegenwart einverleiben und entwirft glückselige Fantasien über die Zukunft, obschon weder sie noch Richard ihre Ehepartner verlassen wollen.<sup>53</sup> Im Anschluss daran wird insofern die Frage des Genres aufgeworfen, als eine Passage aus dem von Garg verfassten Vorwort „*Prakriyā*“ in *Cittakobrā* zitiert wird, in der die Autorin ihr Zögern gegenüber der Bezeichnung Roman (*upanyās*) artikuliere. Gupt, der die Lektüre von *Cittakobrā* mit einer Traumerfahrung assoziiert, merkt überdies an, dass die Unterströmung (*antardhārā*) dieser Erzählung einen Eindruck über den Inhalt sowie das Verhältnis der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft (*atīt, vartamān aur bhaviṣya kī ek sūcnā aur tārātamyā kā ābhās*) vermittelt. Der Roman stellt den gelungenen Versuch dar, einen Blick auf die Zukunft zu erhaschen, und so ist es wünschenswert, dass Garg in einem nächsten Roman ihre Vorstellungen und Möglichkeiten hinsichtlich der Zukunft noch klarer darstellen möge.<sup>54</sup>

Diese drei in der Tendenz wohlwollenden Beiträgen von Yogeś Gupt, Dr. Nareś und Brahma Prakāś Gupt unterscheiden sich sowohl in Bezug auf den methodischen Zugang als auch auf

<sup>52</sup> *isī prakār kā antardvandva samay-samay par ricard aur manu ke prem ko kālmeḡh sā ācchādit kar letā hai. manu ek vivāhit strī hai. sukhī-sampann pati maheś meḡ kahīm koī kamī yā kuṇṭhā nahīm hai. parantu manu kā man nārī svātantrya kā prabal samarthak hai. ricard ke prati uskā ākarṣaṇ ārambh meḡ isī prablay [sic!] kī abhivyakti lagtī hai. parantu ricard ke sāth śārīrik sambandh meḡ use jis "prem" kī anubhūti hotī hai, usmeḡ śārīrīktā kā bodh nahīm hotā.* Gupt, B. P. 1980: 1.

<sup>53</sup> *ricard isī anubhūti se abhibhūt hokar, jahām bhī jātā hai, phir manu ke pās lauṭ ātā hai. manu bhī barābar uskī pratīkṣā kartī hai. uske sāth vyatīt kṣaṇom kī smṛti ko jītī hai, vartamān meḡ unheḡ ātmsāt kar lenā cāhtī hai, bhaviṣya ke lie sukhad kalpanāeḡ buntī hai. parantu phir bhī, na manu maheś ko chornā cāhtī hai, na ricard jainī se sambandh-vicched kī bāt soctā hai.* Ibid., 2.

<sup>54</sup> *pustak parṭhe hue ek sundar svapn se gujarne jaisī sthiti ban hī jātī hai. kahānī kī antardhārā, atīt, vartamān aur bhaviṣya kī ek sūcnā aur tārātamyā kā ābhās detī hai. bhaviṣya ke jharokhe meḡ jhāmknē kā sundar prayās hai. sāyad apne alage [sic!] upanyās meḡ mṛdulā garg apnī bhaviṣya kī kalpanā aur sambhāvayātā ko adhik spaṣṭ kar sakem.* Ibid., 2.

die inhaltlichen Schwerpunktsetzungen beträchtlich. So können nur in der Rezension von Yogeś Gupt literaturwissenschaftliche Begriffe und Anliegen ausgemacht werden, während die beiden anderen Beiträge in einem essayistischen, assoziativen Stil verfasst sind. Dies kommt beispielsweise in der letzten Besprechung dadurch zum Ausdruck, dass einige als zentral erachtete Annahmen nur anhand aus dem Kontext gerissener Textstellen illustriert werden. Mit Bezug auf die aufgegriffenen Inhalte von *Cittakobrā* wird deutlich, dass nur der Beitrag von Yogeś Gupt ein breites Themenspektrum in den Blick nimmt, wie einerseits die Diskrepanz zwischen Realität und Fiktion, die fluide Struktur des Textes und die Problematik der Genrebezeichnung, aber andererseits auch Manus Auseinandersetzung mit der Zeit, ihr Streben nach einer eigenständigen Persönlichkeit und ihr Zwiespalt zwischen Bewusstsein und Selbstvergessenheit. Zudem werden die Hauptfiguren des Romans differenziert betrachtet, während Dr. Nareś und B. P. Gupt nur auf die weibliche Hauptfigur, ihre Abhängigkeit von beiden Männern, ihr Streben nach Unabhängigkeit, ihren Körper und die Sexualität fokussieren. Im Anschluss an diese frühen Rezensionen werden nun verschiedene, zwischen 1979 und 1980 in der Hindi-Zeitschrift *Sārikā* publizierte Beiträge analysiert, die exemplarisch die zunehmend kontroverse Diskussion des Romans zum Ausdruck bringen und in denen der Vorwurf der Unsittlichkeit bzw. Obszönität (*aślīlatā*) eine immer dominantere Stellung einnimmt.

In seinem Artikel über ein Seminar (*vicār goṣṭhī*), das 1979 vom *Rājasthān Sucnā Kendra* in New Delhi organisiert wurde, fasst Droṇvīr Kohlī die Diskussionsbeiträge von verschiedenen Hindi-Autoren und -Kritikern über den Roman *Cittakobrā* zusammen.<sup>55</sup> Im Unterschied zum Originalbeitrag von 1979 hält Kohlī in seinem revidierten Bericht von 2009 zunächst fest, dass die weiblichen Hauptfiguren Manu (in *Cittakobrā*) und Manīṣā (in *Uske hisse kī dhūp*) dadurch charakterisiert sind, dass sie Zuflucht zu einem Mann suchen (*puruṣāśrayākāmkṣiṇī*), und sich danach sehnen, mit einem Liebhaber (*parpuruṣ*) sexuelle Freuden (*yaun-sukh*) zu erfahren. Als Beleg für diese These werden einzelne, aus dem Kontext gerissene Sätze aus den Romanen zitiert: aus *Cittakobrā* wird jene Passage aufgeführt, in der Maheś seiner Frau zu verstehen gibt, dass er sie in der Nacht lieben wolle, worauf Manu schildert, wie sie sich im Badezimmer auf die bevorstehende Liebesnacht vorbereitet bzw. sich in Maheś' Genussobjekt (*maheś kī bhogyā*) verwandelt.<sup>56</sup> Nachdem einige Gemeinsamkeiten der beiden Romane gestreift wurden,

---

<sup>55</sup> Da dieser Artikel „*Premhīn seks bhī ho saktā hai!*“, der am 16.11.1979 bzw. „einige Tage“ nach dem Seminar in der Zeitschrift *Sārikā* publiziert wurde, nicht vollständig vorliegt, wird eine leicht überarbeitete Version dieses Beitrags, erschienen 2009 unter dem Titel „*Cittakobrā*“, verwendet, wobei Abweichungen vom Originalbeitrag, soweit eruierbar, vermerkt werden. Der revidierte Bericht ist einerseits mit Kommentaren und Anekdoten zu der *goṣṭhī* versehen, andererseits sind die Beiträge der einzelnen Teilnehmer stellenweise ausführlicher wiedergegeben worden.

<sup>56</sup> Kohlī 2009: 237.

zeichnet Kohlī den Hintergrund der *goṣṭhī* nach. In den Seminaren, die damals über die Bücher relativ neuer Autoren im *Rājasthān Sūcnā Kendra* abgehalten worden waren, wurden jeweils mehrere Besprechungen (*parcā*) verlesen. In der *goṣṭhī* über *Cittakobrā* wurde jedoch offenbar nur eine Rezension vorgestellt, und zwar jene des Romanautors Yogeś Gupt, die laut Kohlī als eine reine Lobrede zu verstehen war. Kohlī beanstandet, angeblich im Einklang mit mehreren Diskussionsteilnehmern, dass Gupt in seinem Urteil befangen war, da Garg die Übersetzerin seiner Werke war, und so keine kritische Rezension erwartet werden konnte.<sup>57</sup>

Nach diesem Verweis auf Gupts (angenommene) Befangenheit gegenüber Garg, der im Originalbeitrag noch nicht enthalten ist, werden Diskussionsbeiträge der anwesenden Autoren und Kritiker wiedergegeben. Zu Beginn seiner Ausführungen erwähnt Kohlī die Rezension „Die Kraft der Liebe und der Sieg über die Zeit“ (*Prem kī sāmārthya aur samay kī parāstatā*) von Yogeś Gupt, wobei er folgende Punkte aus dieser Besprechung – die offenbar verlesen wurde – herausgreift. *Cittakobrā* ist eine Errungenschaft nicht nur in Gargs Werk, sondern in der Hindi-Literatur insgesamt; die beiden Romane *Uske hisse kī dhūp* und *Cittakobrā* weisen dasselbe Thema auf, letzterer Roman stellt aber eine Weiterentwicklung dar; und die Liebe ist zwar Thema in diesem Roman, aber der Text handelt primär von Manus Auseinandersetzung mit der Zeit.<sup>58</sup> In seinem überarbeiteten Beitrag von 2009 führt Kohlī zudem noch Gupts Ausführungen zur gedanklichen bzw. geistigen Ebene (*vaicārik dharātā*), zum Genre und zu den Vorzügen von *Cittakobrā* auf. In der revidierten Version wird neu auch Gupts (angeblich) geringe Sprachkompetenz und mangelnde Bildung auf eine despektierliche Weise angezweifelt und ins Lächerliche gezogen.<sup>59</sup> Nach der Zusammenfassung weiterer Diskussionsbeiträge<sup>60</sup>

<sup>57</sup> *goṣṭhī meṁ to nahīm, par bād meṁ anek lekhakoṁ ne ise ucit nahīm ṭhahrāyā, kyomki unkā kahnā thā ki mṛdulā jī yogeś kī racnāom kī ‘aphiṣiyal ṭrāmsleṭar’ haiṁ aur aise riṣṭe meṁ belaus ālocnā-samīkṣā kī apekṣā nahīm kī jā saktī. yah bāt viṣeṣrūp se is ādhār par kahī gāī ki unheṁ lagā thā ki yogeś kā parcā praśāsti-vācan ke dāyre se āge nahīm jā sakā.* Ibid., 238.

<sup>58</sup> Ibid., 238-239. Unterschlagen wird von Kohlī jedoch Gupts Beobachtung, dass in Gargs Werk die Frau auch als komplettes Individuum (*pūrṇ vyakti*) anerkannt werden muss, dass die – weiblichen wie auch männlichen – Figuren in *Cittakobrā* komplexer ausgestaltet sind als in *Uske hisse kī dhūp*, Gupts Kritik an den Mechanismen der Hindi-Literaturkritik sowie seine Unterscheidung zwischen dem Realitätsbegriff und der Fiktion.

<sup>59</sup> Ibid., 240.

<sup>60</sup> Rājiv Saksenā bezeichnet *Cittakobrā* als Langerzählung (*lambī kahānī*) und setzt diesen Text in Bezug zu den Romanen von Jainendra Kumār. Dessen Werke handeln von der Liebe einer verheirateten Frau zu einem Mann (*vivāhit nārī kā puruṣ se prem*), doch der grosse Unterschied liege darin, dass die beiden Autoren verschiedenen Generationen angehören, und Kumārs Heldinnen nicht so weit gehen konnten wie Manu. In der revidierten Version wird ergänzt, dass der Roman den Wirkungsbereich der unabhängigen Frau ausdehne (*nārī kī svatantratā kī paridhi ko viṣṭṛt kartā huā*), er aber nicht als individualistisch (*vyaktivādī*) bezeichnet werden könne, und dass er durch Sentimentalität (*bhāvuktā*) charakterisiert sei, die aber nicht abstossend (*lijijī*) wirke. Saksenā habe zudem den eleganten Stil der Autorin gelobt und auf die im Text thematisierten gesellschaftlichen Konflikte (*sāmājīk saṅgharṣa*) hingewiesen. Ibid., 240. Laut Dr. Vinay seien in *Cittakobrā* besonders drei Punkte wichtig, welche die

wird der Wortmeldung von Jainendra Kumār, der als Vorsitzender der *goṣṭhī* fungierte, besonderes Gewicht verliehen. Er hatte Gupt offenbar im Grossen und Ganzen zugestimmt und *Cittakobrā* als einen gelungenen Roman (*saphal upanyās*) bezeichnet. Wie Kohlī festhält, lobte Kumār einerseits Gargs schriftstellerisches Talent und ihre Kühnheit, andererseits stellte er aber auch das Etikett obszön (*aślīl*) – das während der *goṣṭhī* vielleicht im Zusammenhang mit der Thematik der Sexualität in *Cittakobrā* verwendet wurde? – in Frage:

Wer weiss, ob jemand aus einer vorangehenden oder nachfolgenden Generation so weit gehen kann wie Mṛdulā... mit der grössten Zufriedenheit erfüllte mich, dass der Leser bei einer Beschreibung des Körperlichen nicht mehr in der Körperlichkeit verhaftet bleibt... eine solche Kunstfertigkeit ist mir noch nicht unter die Augen gekommen; [ich denke; R. K.] eine solch umfassende Darstellung gibt es sonst nirgends. Das Wort „obszön“ kommt selbst einem Mann wie mir nicht in den Sinn. Es kann auch Sex ohne Liebe geben. Wenn [Manu; R. K.] ihren Körper mit einer solchen Leichtigkeit Maheś darbringen kann, handelt es sich nicht um reine Begierde.<sup>61</sup>

Schliesslich wird Kumārs Anerkennung für die schonungslose Darstellung der Sexualität und für die Abkehr von einem schöngeistigen Ideal der Liebe, aber auch seine Kritik, dem Roman mangle es an Tiefe und Ästhetik, dokumentiert.<sup>62</sup>

In Kohlīs Bericht wird ausserdem die Wortmeldung von Rājendra Yādav, Hindi-Schriftsteller und Verleger von Gargs frühen Werken, aufgeführt. Er lobt Garg dafür, dass sie ein ansprechendes, lyrisches Werk (*sundar gītātmak racnā*) verfasst hat, und vergleicht seine Lektüreerfahrung mit einem schönen Traum (*khūbsūrat svapn*). Richard war für ihn nicht real (*‘riyal’*), sondern vielmehr eine heiss ersehnte Traumgestalt (*svapnākāmkṣī*), mit dem eine Frau jeden Augenblick verbringen wolle. Das Geschick der Autorin liegt darin begründet, dass an

---

schöpferische Dimension von Gargs Kreativität ausmachen, nämlich der Nervenkitzel (*thrīl*) bzw. das Verlangen, das Leben mit Liebe zu leben (*jīvan ko prem se jīne kī ākāmkṣā*), die Überwindung der Liebe (*lav se āūtgro karnā*), und im späteren Werk die Beschäftigung mit dem Tod (*mṛtyu kā cintan*). Nur in einem Teil des Romans werden Empfindungen (*anubhav*) kreativ ausgestaltet, meist wird bloss gezeigt, wie das Leben gelebt wird. Manu will ein unabhängiges Leben (*svatantra jīvan*) führen, was aber nur möglich ist durch die Zerstörung ihrer Familie. Im zweiten Teil des Textes werden keine Emotionen mehr durchlebt, sondern nurmehr erfunden.

<sup>61</sup> [...] “*mṛdulājī jahām tak gaī haiṁ, vahām se inkī pīche kī, āge kī pīrhī kā bhī koī jā pāegā yā nahīm... śārīrik varṇan hai jahām – sabse gahrī prasannatā mujhe is bāt kī hai – vahā śārīrīktā meṁ pāṭhak nahīm rahtā... itnī kuśaltā mere dekhne meṁ nahīm āī. itnā sāṅgopāṅg varṇan anyatra nahīm hai. mere jaise vyakti ke dimāg meṁ bhī aślīl śabd nahīm ātā. premhīn seks bhī ho saktā hai. śārīr [sic!] usī āsānī se maheś ko pradān kiya jā saktā hai, lalak nahīm hai.*” Ibid., 241.

<sup>62</sup> [...] “*brahmācārya yā jīvendriyatā jise kahte haiṁ, vah śuddh khāmkhyālī hai... ismeṁ yūnīvarsal seks ā gayā hai. upanyās kī dṛṣṭi se baṛhiyā hai. parantu idhar jaisā lekhan cal rahā hai, usmeṁ arth-gāmbhīrya aur saundarya miltā nahīm. cintan kī haisiyat se mujhe lagā ki mṛdulā kuch apne mṛdulāpan ko, sva ko, svatantratā ko, aglī racnā meṁ bhasmībhūt kar sake, to acchā ho.*” Ibid., 242.



keiner Stelle feststeht, ob Richard real (*aslī*) oder bloss imaginiert bzw. ein Traum (*drīm*) ist.<sup>63</sup> Yādav habe zu bedenken gegeben, dass man dieses Seminar nicht so rasch nach der Publikation von *Cittakobrā* hätte organisieren sollen, da dies die Beurteilung eines Werks erschwere, da sich erst mit der Zeit neue Bedeutungen und Dimensionen in einem Werk eröffneten.<sup>64</sup>

In Kohlīs Bericht wird auch Badīujjamām zitiert, der besonders der formalen Ebene und der Frage des Genres Beachtung schenkt. So zeichnet sich *Cittakobrā* durch seine dramatischen Elemente (*nāṭakīya tattva*) aus, bestehe der Roman im Wesentlichen doch aus Dialogen (*saṃvādom meṃ*). Zudem sei Richard kein gewöhnlicher Charakter, da er nur in Manus Innerem (*mānas*) bzw. als Idealvorstellung (*ādarś*) existiert. Laut Badīujjamām ist dieser Text als eine Liebesgeschichte (*premgāthā*) zu verstehen, die auf einer dramatischen Ebene (*nāṭakīya pic*) anzusiedeln ist; er ist von Kühnheit (*sāhasiktā*) geprägt, legt aber auch die mannigfachen Schichten des Inneren (*antarman kī bahut-sī partom ko*) frei.<sup>65</sup>

Schliesslich präsentiert Kohlī auch Gargs Diskussionsbeitrag, nicht ohne zu beanstanden, dass in einer *goṣṭhī* Autoren für gewöhnlich zögerten, sich zu äussern. Sie habe die Interpretation, der Roman handle von der Befreiung der Frau (*vimain lib (nārī svātantrya)*), kritisiert, und stattdessen betont, dass die Liebe zwar durchaus ein Thema von *Cittakobrā* ist, jedoch primär als ein Mittel dazu dient, eine eigenständige Persönlichkeit zu erlangen. Im Zentrum steht der Versuch, die Zeit bezwingen zu wollen (*samay ko parāst karne kī ceṣṭā*) – ein Deutungsansatz, der auch von Yogeś Gupta in seinem Beitrag „Die Kraft der Liebe und der Sieg über die Zeit“ (*Prem kī sāmarthya aur samay kī parāstatā*) mit Nachdruck vertreten wurde. Garg weist zudem dezidiert darauf hin, dass der Roman keine lineare Ereigniskette aufweist, sondern im Text Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ineinander verwoben sind, und Manu die zentrale Rolle im Erzähl- und Gestaltungsprozess zukommt.<sup>66</sup>

Zum Schluss merkt Kohlī an, dass sich einige Autoren skeptisch über den Titel *Cittakobrā* geäussert hätten, weshalb er Garg kurz nach der *goṣṭhī* diesbezüglich kontaktiert habe. Sie habe

---

<sup>63</sup> Im Folgenden beziehen sich alle Ausführungen auf den revidierten Bericht, da der in *Sārikā* publizierte Originalbeitrag ab dieser Stelle nicht mehr vorliegt.

<sup>64</sup> Ibid., 242.

<sup>65</sup> Ibid., 243.

<sup>66</sup> *vimain lib (nārī svātantrya) ke vicār se unhoṃne [sic!] yah upanyās nahīm likhā. nārī svātantrya alag se cīz nahīm hai. maim nahīm māntī ki kisī se prem hone se svatantra vyaktitva nikhar ātā hai. prem ke mādhyam se do vyaktiyom ne apne vyaktitva kā vikās karnā cāhā. prem kahānī zarūr hai. prem ismeṃ ek tarah se nimitt hai, samay ko parāst karne kī ceṣṭā iskā thīm hai. silsilevār ghaṭnāeṃ nahīm haim. ismeṃ vartamān, bhaviṣya aur vyatīt mile rahte haim. manu vartamān meṃ jītī hai aur bhaviṣya aur vyatīt buntī jātī hai.* Ibid., 243.

ihm den Titel ihres Romans erläutert und dabei auf eine Kurzgeschichte von Yogeś Gupt<sup>67</sup> hingewiesen, die ihr offenbar als Inspirationsquelle gedient hatte:

„Der Titel heisst ‘Cittakobrā’, da ich versucht habe, alle Schwingungen bzw. Regungen der Inneren der beiden Hauptfiguren (Richard und Manu) zu erfassen.“ Zudem hat sie [d.h. Garg; R.K.] auch erklärt, dass eine Kurzgeschichte von Yogeś Gupt diesen Titel trage – sie sei davon derart angetan gewesen, dass sie ihrem neuen Roman mit dem Einverständnis von Yogeś Gupt ebenfalls diesen Titel gegeben habe.<sup>68</sup>

Wie eben dargelegt, dokumentiert Kohlī Bericht in *Sārikā* bzw. sein revidierter Essay die Auseinandersetzung von Literaten und Journalisten mit Gargs Roman im Rahmen eines 1979 durchgeführten Seminars (*goṣṭhī*). Nebst der Diskussion von Yogeś Gupts Rezension werden im Besonderen das Thema der Liebe sowie Manus Streben nach Selbstverwirklichung auf Kosten der Familie thematisiert. Zudem wurde offenbar die Frage der Obszönität (*aślīlatā*) in diesem Forum aufgeworfen, da Jainendra Kumār, der sich wohlwollend über *Cittakobrā* geäußert hatte, im Gegensatz zu einigen Teilnehmern den Stellenwert der Sexualität relativierte und das Attribut obszön (*aślīl*) als unzutreffend bezeichnete. Zudem werden, gerade auch von der Autorin selbst, formale Besonderheiten des Textes erörtert, wie die Anleihen des Textes an einen Dramentext, die Fluidität der Erzählung, der Stellenwert der Imagination und der Fokus auf das Innere bzw. die Vormachtsstellung des weiblichen Ichs. Schliesslich präsentiert Kohlī, der die Beiträge dieser *goṣṭhī* zusammengefasst hat, eine Erklärung für den Titel von Gargs Roman *Cittakobrā*.<sup>69</sup> Wie im Folgenden deutlich wird, wurden einige der im

---

<sup>67</sup> Die Kurzgeschichte „*Cittakobrā*“ von Gupt besteht aus dem Gedankenbericht eines Ich-Erzählers, der sich als einfachen Mann (*sādhāraṇ ādmī*) bezeichnet, und sich an ein „Du“ (*tum*) wendet. In dieser Erzählung, die durch auffallend viele Fragen gekennzeichnet ist, denkt das Ich über seine Existenz (*astitva*) nach und berichtet von seinem Hadern mit den verworrenen und namenlosen (*aspaṣṭ aur anām*) Bedingungen (*sthitiyām*), in denen er sich wiederfindet. Dieses Individuum (*vyakti*), das sich auch als Skeptiker (*skaipṭisist*) bezeichnet, ist unsicher, inwiefern es seinen Wahrnehmungen trauen kann bzw. ob es einer Illusion (*bhram*) unterliege. Es sieht sich erfasst von Zweifel (*sandeh*), Misstrauen (*aviśvās*) und Orientierungslosigkeit. Der Erzähler verweist in diesem Zusammenhang auf Arjunas Zweifeln und Zögern, wie es in der Bhagavad Gītā dargestellt wird, genauer auf den Gewissenskonflikt zwischen der Zuneigung für die eigene Familie und dem Pflichtbewusstsein, gegen sie kämpfen zu müssen. Der Ich-Erzähler reflektiert zudem über seine Empfindungen, abhängig (*partantra*) und einsam (*akelā*) zu sein, und artikuliert die Sehnsucht, seinen Beschränkungen (*gherā*) zu entkommen und von einem Gegenüber berührt und angesprochen zu werden. Gupt 1977.

<sup>68</sup> [...] *unhoṃne yah batāyā – “donoṃ pātroṃ (ricarḍ aur manu) kī citt kī sārī vāibreśaṃs yānī spandanōṃ ko pakarne kī kośīś kī hai aur isīlie śīrṣak ‘cittakobrā’ hai.” iske sāth hī unhoṃne yah bhī batāyā ki is śīrṣak se yogeś gupt kī ek kahānī bhī hai. is śīrṣak se vah itnī prabhāvit thīm ki unhoṃne yogeś gupt kī anumati se apne naye upanyās kā yahī nām rakhne kā niścay kiyā.*“ Kohlī 2009: 244.

<sup>69</sup> Im revidierten Bericht von 2009, den Kohlī partiell ergänzt hat, wird dezidiert darauf hingewiesen, dass die weiblichen Hauptfiguren Schutz in den Armen eines Mannes suchen und mit Liebhabern sexuellen Freuden frönen wollen. Der Fokus liegt, wie gerade durch eine zitierte Passage aus *Cittakobrā* deutlich wird, auf dem Thema der Sexualität. Darüber hinaus werden in diesem revidierten Bericht

Seminar (*goṣṭhī*) diskutierten Punkte in verschiedenen Beiträgen in der Zeitschrift *Sārikā* wieder aufgegriffen und perpetuiert – allen voran der Vorwurf der Obszönität (*aślīlatā*).

In der Zeitschrift *Sārikā* vom 1. Februar 1980 findet sich eine Besprechung des Romans *Cittakobrā*, die sich aus einigen einführenden Worten des Redaktors Kanhaiyālāl Nandan, einer Zuschrift der Hindi-Autorin Sūryabālā und einem Auszug aus *Cittakobrā* zusammensetzt. Die einleitenden Worte des Redaktors sind mit dem Titel „Nun folgt die Untersuchung dessen, was Sex ist“ (*athāto seks jijñāsā*) versehen und geben damit die Schlagrichtung dieses Beitrags vor. Zuerst wird an den bereits publizierten Bericht von Kohlī über das Seminar (*goṣṭhī*) erinnert, in dem der Roman besprochen worden war. Als auf diesen Bericht hin von der Jungautorin (*yuvā kathākār*) Sūryabālā eine Reaktion eingegangen sei, habe man entschlossen, diesen Beitrag zu der seit Jahrhunderten geführten fruchtbaren Diskussion über die Tugendhaftigkeit und Verdorbenheit der Literatur (*sadiyom se calī ā rahī ślīl-aślīl sāhitya kī sakārātmak bahas*) auch den Lesern vorzulegen. Nachdem *Cittakobrā* von Nandan so in einen Diskurs um sittliche bzw. obszöne Literatur eingeordnet wurde, werden die Leser zu Kritikern autorisiert, da sie – und nicht etwa die Kritiker und Rezensenten – letztlich ein Urteil fällten. Der Herausgeber schliesst seine einführenden Worte mit dem Vermerk, dass man ausserdem einen Auszug aus diesem Roman abdrucke, um das Urteilsvermögen der Leser zu prüfen, und stachelt die Leser explizit dazu an, ihre Reaktionen zu diesem Auszug einzureichen.<sup>70</sup>

Im Beitrag der Autorin Sūryabālā<sup>71</sup>, die *Cittakobrā* selbst nicht gelesen hat, kommt die Stossrichtung ihrer Argumentation bereits im Titel deutlich zum Ausdruck, postuliert sie doch: „Ein Leser, der davon nicht stimuliert wird, ist kein echter Mann!“ (*vah pāṭhak napuṃsak hogā, agar usmeṃ uttejanā na vyāpī*). Die Autorin appelliert somit gleich zu Beginn an den (männlichen) Leser, seine Potenz bzw. Männlichkeit insofern unter Beweis zu stellen, als er sich von dem Romanauszug stimulieren lassen soll. Sūryabālā merkt an, dass man zwar oft seichte Literatur (*satahī sāhitya*) und oberflächliche Besprechungen (*satahī samīkṣāem*) zu

---

sowohl Yoges Gupta als auch seine ebenso wohlwollende wie relativ differenzierte Rezension zusätzlich in Frage gestellt bzw. eine Voreingenommenheit gegenüber Garg suggeriert.

<sup>70</sup> *is stambh ke antargat mṛdulā garg ke upanyās ‘cittakobrā’ par āyōjit vicārgoṣṭhī kī rapaṭ navambar, 79: aṅk: do meṃ prakāśit huī thī. is rapaṭ par yuvā kathākār sūryabālā kī ek pratikriyā prāpt huī to hameṃ lagā lo sadiyom se calī ā rahī ślīl-aślīl sāhitya kī sakārātmak bahas meṃ uṭhe tājā tathyom ko pāṭhakom ke samakṣ bhī prastut kiya jāye, kyomki ālocak-samīkṣak kitne bhī granth kyom na likh dālem, antim phatvā pāṭhak hī dete haiṃ. sūryabālā kī prastut pratikriyā athvā isī tarah kī pratikriyāom kā ādhār ban sakne vāle is upanyās kā ek aṃś ham pāṭhakom kī kasauṭī par rakhne ke lie sābhār prastut kar rahe haiṃ aur ummīd karte haiṃ ki yah mātra bahas na bankar kuch racnātmak tathya hāsil karne meṃ madad degī...*“ Sūryabālā 1980: 72.

<sup>71</sup> Bei der Verfasserin dieses Beitrags handelt es sich um die Hindi-Autorin Sūryabālā, geboren 1943 in Varanasi. Sūryabālā, die an der Banares Hindu University einen Ph.D. in „Hindi classical poetry“ erlangte, verfasste seit 1977 Romane, Kurzgeschichtenbände, Satiren und Reiseberichte (Quelle: <<http://drsuryabala.com/>>; Zugriff am 19.07.2012).

Gesicht bekomme, ohne dass man dagegen protestiere, sie aber diesmal nicht schweigen könne. Sie beschwere sich nicht so sehr über Garg und ihren Roman *Cittakobrā*, sondern über die klebrig-widerwärtigen Besprechungen (*lijijī samīkṣakoṃ*) und die genüsslich vorgebrachten Erklärungen (*jībh caṭkārne vāle vaktavyoṃ*) der führenden Literaten und Rezensenten. Sūryabālā, die sich hier auf den in *Sārikā* abgedruckten Bericht von Kohlī bezieht, verweist anschliessend darauf, dass sie bislang von Garg als Autorin angetan war, da sie mutiger und unverblümter als alle anderen Autorinnen gewesen sei. Doch der Bericht über das Seminar habe in ihr Unverständnis und Abscheu ausgelöst, denn die Anwesenden hätten in dieser Veranstaltung bloss der widerwärtigen Darstellung des sexuellen Aktes (*jugupsāpūrṇ seks varṇan*) Beifall gespendet. Indem sie zudem anmerkt, dass ein Autor bzw. ein Mann für eine Sexszene nicht soviel Beifall bekommen hätte, führt Sūryabālā das biologische Geschlecht von Garg ins Feld, um sie indirekt der Effekthascherei zu bezichtigen:

Sagen Sie ehrlich, in welchem Seminar, das durch Voreingenommenheit zustande kam, hat man, ohne ausführlich auf andere Aspekte einzugehen, nur der abstossenden Darstellung von Sex Beifall gespendet? Hätte dies irgendein Autor geschrieben, so hätte er nicht eine solche Zustimmung ernten können. Mir blieb der Mund offenstehen, als ich las, dass „der Leser, auch wenn er eine derart offenerzige, abscheuliche und vulgäre Beschreibung liest, nicht in der Körperlichkeit bleibe“. Mir scheint, der Leser, der davon nicht stimuliert ist, ist kein rechter Mann!<sup>72</sup>

Sūryabālā behauptet anschliessend nicht nur, dass der Roman lediglich von dem ausgelutschten Thema Sex (*piṭ gaye seks thīm*) handelt, sondern auch keine weitergehende Reflexion (*cintan-manan*) auszumachen sei. Zudem wirft sie der Autorin vor, dass sie mit dieser Thematik die amerikanische Bestsellerliteratur kopiert, und richtet schliesslich den Fokus ausschliesslich auf die weibliche Hauptfigur, die sie in ihrer Körperlichkeit auf eine pejorative Weise mit einem billigen Flittchen assoziiert.<sup>73</sup> Garg, die zu diesem Zeitpunkt aufgrund ihrer bereits publizierten

<sup>72</sup> *īmāndārī se batāie, kin pūrvāgrahoṃveś goṣṭhī meṃ logoṃ ne anya viśiṣṭatāoṃ par vistār se bāt na kahkar jugupsāpūrṇ seks varṇan ko hī lekar sādhuṃvād diyā hai? śāyad kisī lekhak ne likhā hotā to vah utne sādhuṃvād kā bhāgī na hotā. muṃh khulā kā khulā rah gayā yah paṛhkar ki “itnā khulā, jugupsāpūrṇ aur vāhiyāt varṇan paṛhkar bhī pāṭhak śārīrīktā meṃ nahīm rahtā.” mujhe ye lagtā hai, vah pāṭhak napumsak hogā, agar usmeṃ uttejanā na vyāpī!*“ Sūryabālā 1980: 72:I-II. An dieser Stelle wird Jainendra Kumār – im Vergleich mit Kohlīs Bericht – jedoch falsch zitiert, heisst es an jener Stelle doch: „śārīrīktā meṃ pāṭhak nahīm rahtā... itnī kuśaltā mere dekhne meṃ nahīm āyī. mere jaise vyakti ke dimāg meṃ bhī aślīl śabd nahīm ātā [...]“ Kohlī 1979: 68:III.

<sup>73</sup> *ek bāt aur ki is tathākathit seks be binā (jo sīdhe-sīdhe 'amerikan best selars' kī tarja par āyā hai) na to lekhak kā dāyitva pūrā hotā hai, na prakāśak kā dharm aur na hī samīkṣak kā kartavya. binā iske kaisā bhī cintan-manan ho hī nahīm saktā. iske binā koī thīm hī nahīm. ek aur bhī tathya sāmne āyā ki is had se gujar kar hī bolḍ huā jā saktā. tīsṛī bāt ki yah kuch-kuch philmī duniyā kī yād nahīm dilātā ki laṛkī jitnā apne ko eksoj karegī, utnā hī nām, šehrāt aur paisā paidā karegī.*“ Sūryabālā 1980: 72:II-III.

Werke und erster Literaturpreise durchaus als aufstrebende, ernstzunehmende Autorin zu gelten hat, wird in ihrer Reputation von Sūryabālā aber auch insofern angegriffen, als diese die (rhetorische) Frage stellt, ob die Rechtschaffenheit des Schreibens (*lekhan kī īmāndārī ko*) nicht bedroht wird durch Literatur, die auf Abwege geraten sei (*is tarah samūce sāhitya ko gumrāh kar*). In diesem Kontext äussert sie die Befürchtung, dass man sich weg von einem sachlich-klaren Stil (*sthūl śailī*) hin zu einem doppeldeutig-suggestiven Stil (*varṇanātmaktā se saṅket (sajesṭiv) śṭāil*) wegbewegt.<sup>74</sup> Die moralische Integrität von Garg wird zudem mit dem Hinweis auf einen anderen Autor, Maṇi Madhukar, in Frage gestellt, der zwar auch über das Thema von Sex ohne Liebe (*prem hīn seks*) geschrieben habe, aber ohne Heuchelei (*hipokresī*) und ohne Unflat (*gandagī*). Schliesslich wird die Frage aufgeworfen, ob an der Literatur nicht eine Ungerechtigkeit begangen wird, wenn solche Fakten des menschlichen Lebens – womit wohl die Sexualität gemeint ist – dargestellt werden. Sūryabālās Replik endet mit dem Hinweis, dass man sich nun von den nachfolgend abgedruckten Seiten überwältigen lassen möge.

Im Anschluss an diesen diffamierenden Artikel von Sūryabālā folgt ein Auszug aus dem Roman *Cittakobrā*, in dem Manu den ehelichen Geschlechtsverkehr mit Maheś schildert. In dieser Passage, die rund drei Seiten umfasst, beschreibt die Ich-Erzählerin aus einer distanzierten Haltung heraus den weiblichen Körper und den sexuellen Akt. Diese Zeilen zeugen jedoch nicht (nur) von Leid, Hilflosigkeit und Unterjochung, sondern illustrieren auch, dass Manu den sexuellen Kontakt mit ihrem Ehemann durchaus geniesst. Der Auszug wird in *Sārikā* ohne jegliche Erklärung, beispielsweise durch eine Inhaltsangabe des Romans, eine Charakterisierung der auftretenden Figuren, eine Kontextualisierung der Textstelle oder einen Kommentar, abgedruckt. Stattdessen untermauert Nandan mit seinem redaktionellen Eingriff einerseits Sūryabālās Fazit, *Cittakobrā* habe einzig zum Ziel, den (männlichen) Leser zu stimulieren, und behauptet andererseits, dass Garg mit ihrem Roman der Effekthascherei und Obszönität (*aślīlatā*) fröne.<sup>75</sup> Wie die weiteren Ereignisse deutlich zeigen, kann der Fokus auf diese als anstössig dargestellten drei Seiten als eine Art Weichenstellung verstanden werden,

<sup>74</sup> *is tarah samūce sāhitya ko gumrāh kar lekhan kī īmāndārī ko eksplāyaṭ nahīm kiyā jā rahā kyā? aur ek śaṅkā bhī... kī ek taraph to ham sthūl śailī se, varṇanātmaktā se saṅket (sajesṭiv) śṭāil kī taraph jā rahe haim, dūsrī or jahām aghor ghrṇāspad śabdom ke binā bhī vaisā hī prabhāv yā aindriyātmaktā paidā kī jā saktī hai, ek ke bād ek dīṭel meṁ ghusne kā lobh saṁvaraṇ nahīm kar pāte*. Ibid., 72:III.

<sup>75</sup> Nach Auskunft von Garg geht dieser Beitrag auf die Initiative des Redaktors Nandan zurück: Er habe Sūryabālā gebeten, einen Brief als Reaktion auf den Bericht von Droṇvīr Kohlī über die *goṣṭhī* zu verfassen. Ihr, Garg, sei jedoch nicht bekannt, ob Nandan Sūryabālā die zwei Seiten, die er in *Sārikā* abdrucken wollte, zukommen liess, oder ob Sūryabālā in ihrer Replik nur auf die zitierten Passagen in Kohlīs Bericht Bezug nahm. Beide, Nandan und Sūryabālā, hätten jegliche Schuld von sich gewiesen: „Both Nandan and Suryabala have consistently lied about the whole business. Suryabala keeps saying she had no idea Nandan would use her letter the way he did. Nandan kept saying he got the letter and did everything he did to "help" literary discussion!“ (Email von Garg, 29. Oktober 2012).

durch die *Cittakobrā*, Gargs Gesamtwerk und das Bild der Autorin sowohl im Literaturbetrieb als auch in der Öffentlichkeit massgeblich und für lange Jahre beeinflusst werden sollten.<sup>76</sup>

Wie die genaue Betrachtung dieses Artikels in *Sārikā* zeigt, wird der Roman *Cittakobrā* durch Sūryabālās inhaltliche Ausführungen und Nandans redaktorielle Eingriffe gebrandmarkt. So ruht der Fokus praktisch ausschliesslich auf der Sexualität, der weiblichen Hauptfigur und deren Körper(lichkeit), wobei der Roman bewusst in einen Diskurs um tugendhafte oder obszöne Literatur (*ślīl-aślīl sāhitya*) eingeordnet und mit Trivial- bzw. Schundliteratur assoziiert wird. Ausserdem werden nicht nur Gargs literarische Ambitionen und Qualitäten in Frage gestellt, sondern die Autorin auch der Effekthascherei und Besudelung der Literatur bezichtigt.

Nach der Publikation von Sūryabālās diffamierender Zuschrift und der aus dem Kontext gerissenen Passage aus dem Roman *Cittakobrā* wurden in nachfolgenden Ausgaben der Zeitschrift *Sārikā* in der Rubrik *Pāṭhakom kā pannā* Leserbriefe veröffentlicht, die dem Aufruf des Verlegers Nandan folgend eingesandt worden waren. Diese Zuschriften, die offenbar überwiegend in einem vulgär-beleidigenden, vereinzelt aber auch kritisch-verteidigenden Tonfall gehalten waren, wurden mehr als ein Jahr lang publiziert. Laut Garg wurden hingegen Briefe, die sich positiv zum Roman äusserten, zurückgehalten oder nur sporadisch veröffentlicht. In den März-Ausgaben von 1980 kommt Nandans neuerliche Einflussnahme dadurch zum Ausdruck, dass einzelne Leserbriefe in Kästchen platziert und so durch das Layout hervorgehoben werden. In der Ausgabe vom 1. März 1980 wird auf diese Weise *Cittakobrā* mit anrüchiger Schundliteratur gleichgesetzt<sup>77</sup>, oder die Aufmerksamkeit auf das Plädoyer eines Lesers, man möge doch auf die psychische Verfassung lediger Frauen (*kumārom kī manahstṭhiti*) unter den Lesern Rücksicht nehmen, gelenkt. In weiteren Leserbriefen wird dem Artikel von Sūryabālā bzw. der Assoziation des Roman mit (westlichen) Bestsellern und populär-seichten Filmen beigepflichtet, oder aber das Unverständnis geäussert, was Garg, deren Renommée grundsätzlich in Frage gestellt wird, dem Leser mit ihrer unanständigen und verdorbenen Darstellung des Thema Sex (*seks ke is phūhaṛ tathā vāhiyāt varṇan dvārā*) denn sagen wolle.<sup>78</sup> In der Ausgabe vom 16. März 1980 wird beispielsweise die Frage aufgeworfen, ob die Autorin nicht einfach nach grösstmöglicher Bekanntheit (*behatarīn pabliṣiṭī*) trachte, oder aber in Abrede gestellt, dass diese Art von Literatur relevant sein kann. In dieser Ausgabe findet sich jedoch auch eine Zuschrift des Hindi-Autors Virendra Saksenā, der das tendenziöse

---

<sup>76</sup> Der Textauszug, der im Roman rund drei Seiten umfasst, ist im Anhang in Übersetzung aufgeführt.

<sup>77</sup> »[...] agar sac pūchte ho to kālej ke jamāne kī un pustakom kī yād ā gayī, jinheṁ maim upanyās-vikretā se corī chipe māṁgkar parhne ke lie lāyā kartā thā aur ek rupye tak kirāyā bhī detā thā.« isse āge mitra mahoday ne kyā kahā, likhnā nahīm cāhtā. *Sārikā*, 1. März 1980: 14.

<sup>78</sup> *baṛe dukh kī bāt hai kī seks ko baṛe hī fūhaṛ andāj meṁ sāhitya meṁ milāne kā kām ye baṛe (?) sāhityakār kar rahe haiṁ.* Ibid., 14.

Vorgehen von Nandan anprangert, die Relevanz von Sūryabālās Replik anzweifelt und den Vorwurf, *Cittakobrā* sei obszön (*aślīl*), in Frage stellt.<sup>79</sup> Nach dem Hinweis darauf, dass auch Werke von Kṛṣṇā Sobtī explizite Sexszenen enthalten, diese aber nicht in einen Diskurs um (Un)Sittlichkeit (*ślīlā-aślīlatā par carcā*) eingeordnet worden seien, erinnert Saksenā daran, dass Garg schon in früheren Werken über Sex und die Mann-Frau-Beziehung geschrieben hat. *Cittakobrā* stelle in gewisser Weise den Versuch dar, realistische Empfindungen auf eine gedanklich-intellektuelle Grundlage zu stellen. Ob die Autorin damit reüssiere, sei eine andere Frage, man möge aber beachten, auf welcher originären und reflektierten Weise sie über das Thema schreibe, das sie aufgeworfen habe.<sup>80</sup>

Mṛdula Garg reagierte auf diese von *Sārikā* inszenierte Hetzkampagne, indem sie sich in einem Brief an Aśok Jain, den damaligen Präsidenten der *Times of India*, wandte. In diesem Schreiben, datierend vom 25. März 1980, beklagte sie sich darüber, dass ein Auszug aus *Cittakobrā* ohne ihre Erlaubnis in der Zeitschrift *Sārikā* publiziert worden sei. Die Absicht, sie zu diffamieren (*defame*), komme dadurch zum Ausdruck, dass feindselige und beleidigende Kommentare zu diesem Teil des Romans, der aus dem Kontext gerissen worden sei, erbeten und anschliessend abgedruckt worden seien. Garg kritisiert, dass *Sārikā* dem Sensationsjournalismus’ (*yellow journalism*) und Rufmord einer anerkannten Schriftstellerin (*character assassination [sic!] of a reputed writer*) fröne, um ihre Verkaufszahlen anzukurbeln. Sie erwarte, dass *Sārikā* eine Entschuldigung abdrucke und die bislang zurückgehaltenen Zuschriften ihrer Schriftstellerkollegen nachreiche, in denen der Missbrauch (*misuse*) und die Falschdarstellung (*misrepresentation*) des Romans verurteilt würden. Als Antwort auf ihren Beschwerdebrief erhielt die Autorin jedoch einzig eine dürre Mitteilung, datierend vom 16. April 1980, in der Nandan sie darauf hinwies, dass man um Objektivität bemüht sei und nun das Gespräch mit Jainendra Kumār veröffentlichen werde.

In der Ausgabe vom 16. April 1980 publizierte *Sārikā* in der Rubrik *Pāṭhakom kā pannā* ein Interview mit dem Schriftsteller Jainendra Kumār, das offenbar, wie Garg kritisierte, einige Wochen lang zurückgehalten worden war. In der Einleitung wird zunächst die Vorgeschichte des Interviews aufgerollt: Nachdem man in der vorangegangenen Ausgabe die Diskussion über *Cittakobrā* für beendet erklärt habe, sei nebst anderen Zuschriften auch eine Reaktion des herausragenden Hindi-Autors (*hindī ke varīṣṭh kathākār*) Jainendra Kumār eingegangen. Damit

<sup>79</sup> *Sārikā*, 16. März 1980, S. 7:I.

<sup>80</sup> *cittakobrā ek prakār se unkī pichlī kāī kṛtiyom kā nayā rūp hai, jismē unhoṁne yathārth anubhūtiyom ko ek vaicārik ādhār pradān karne kī ceṣṭā kī hai. ismē vah kahām tak saphal huī haiṁ, yah ek alag savāl ho saktā hai. dekhnā yah cāhiye ki lekhak ne jo viṣay uṭhāyā hai, use kitne svābhāvīk aur tārkīk ḍhaṅg se likhā hai. Ibid., 7:II.*

sich die Leser selbst ein Bild von dieser Debatte machen könnten, werde ein Interview mit Kumār, das dieser vor der Publikation durchgesehen habe, unverändert und ohne weiteren Kommentar aufgeführt.<sup>81</sup> Das Interview, das wohl von Nandan geführt wurde, ist übertitelt mit einem Zitat von Kumār aus diesem Interview, in dem er Kritik an der Rolle und am Selbstverständnis des Herausgebers übt: „Ein solches Geltungsbedürfnis zum Wohle der Gesellschaft ziemt sich nicht für einen Herausgeber“ (*samāj-hitkāritā kī vaisī mahattvākāṅkṣā sampādak ke lie āvaśyak nahīm hai*). Mit Bezug auf die bisher in *Sārikā* publizierten Artikel prangert Kumār zunächst an, dass der Bericht von Kohlī nicht vollständig und deshalb auch nicht korrekt ist. In besagter *goṣṭhī* habe er gesagt, dass *Cittakobrā* zwar durch Subtilität (*sūkṣmatā*) und handwerkliches Geschick (*dakṣatā*) charakterisiert, insgesamt aber unzusammenhängend (*'inkānsikveṃśal'*) sei. Der Roman sei aber gewiss nicht auf eine oberflächliche Weise (*halke bhāv se*) verfasst worden, wenngleich die Autorin ihre Intention nicht habe vermitteln können. In Anspielung auf die aus dem Kontext gerissenen Seiten aus *Cittakobrā* wirft er Nandan vor, er habe dieses Werk bewusst als obszön (*aślīl*) ausgewiesen, und kritisiert, dass sich ein solches Geltungsbedürfnis zum Wohle der Gesellschaft für einen Herausgeber nicht gehöre.<sup>82</sup> Garg habe möglicherweise beabsichtigt, den Unterschied zwischen absoluter Liebe und körperlicher Liebe bzw. sexuellen Genuss zu untersuchen (*samagra-prem aur śarīr bhog ke antar kī mīmāṃsā*), wobei ein Bezug auf das Unterbewusste (*antaścaitanya*) auftrete. Ausserdem zeige sich eine Spaltung zwischen Körper und Geist.<sup>83</sup>

<sup>81</sup> Mit Hilfe des Layouts wird aber ein Kommentar des Hindi-Schriftstellers und Herausgebers Premchand eng an das Interview mit Kumār herangesetzt: In dieser Passage, die aus der Mai-Ausgabe 1936 der Zeitschrift *Hamś* stammt und mit dem Titel „mentale Genusssucht“ (*dimāgī aiyāśī*) versehen ist, geißelt Premchand, der nach wie vor als Massstab der „modernen“ Hindi-Literatur gilt, jene Literatur, die „betört“ sei von der „Beschreibung nackter Sinnlichkeit und schamloser Lust“ (*naṅgī kāmuktā aur nirlajj rati-varṇan par mugdh*). Er droht damit, dass eine solche Literatur, die sich nicht der realistischen Beschreibung der widrigen sozio-politischen Realität verschrieben habe, noch weiter in Knechtschaft bzw. unter dem Joch Kolonialherrschaft dahinvegetieren werden müsse: „Jene, die die Welt fest in ihrem Griff halten, mögen das Recht auf geistige Dekadenz haben; aber wenn die Literatur von dort, wo Hunger, Nacktheit und Abhängigkeit herrschen, betört ist von der Beschreibung nackter Sinnlichkeit und schamloser Lust, dann bedeutet das, dass sie noch nicht Busse getan hat und wohl noch weitere zwei-, dreihundert Jahre lang in Knechtschaft dahinvegetieren muss.“ (*jo log duniyā ko apnī muṭṭhī meṃ band kiye hue haiṃ, unheṃ dimāgī aiyāśī kā adhikār ho saktā hai; par jahām phākā hai aur nagnatā hai aur parādhīnatā hai, vahām kā sāhitya agar naṅgī kāmuktā aur nirlajj rati-varṇan par mugdh hai, to uskā yahī āśay hai ki abhī uskā prāyaścīt pūrā nahīm huā, aur sāyad do-cār sadiyom tak use gulāmī meṃ aur basar karnī pāregī.*) Kumār 1980: 9. Mit diesem redaktionellen Eingriff suggeriert Nandan einmal mehr, dass Garg an geistiger Dekadenz kranke und ihr Roman unbedeutend sei.

<sup>82</sup> *goṣṭhī meṃ bolte hue maiṃne kahā thā ki pustak meṃ sūkṣmatā hai, dakṣatā hai, lekin kul milākar vah 'inkānsikveṃśal' hai. pustak niścay hī halke bhāv se likhī gayī nahīm hai, jaisā ki sūryabālā kahtī haiṃ. yah dūsrī bāt hai ki lekhikā kā āśay sampreṣit nahīm ho pāyā...* Ibid., 8:I.

<sup>83</sup> *āśay ho saktā hai, samagra-prem aur śarīr bhog ke antar kī mīmāṃsā. ek gaveṣaṇā antaścaitanya kī upekṣā se. pahle meṃ vyaktitva kā hai arpan aur ekikaraṇ. dūstre meṃ vyaktitva kā draṣṭā aur bhoktā, in do khaṇḍom meṃ ho ātā hai vikaṇḍan. pustak jinheṃne barīkī se parhī hogī, unheṃ in do citrom kā paraspar virodh bhī vahām dīkhā hogā. jahām tan ke sāth man bhī śāmil ho, vahām vyakti svayaṃ lupt*



Nachdem Kumār den Fokus also auf den Körper (*tan*) und den Geist (*man*) bzw. die Spaltung (*vikhaṇḍan*) innerhalb einer Persönlichkeit gerichtet hat, kritisiert er, wohl im Zusammenhang mit den eingegangenen Leserzuschriften, dass man keine Mässigung erwarten könne, wenn diese Stelle aus dem Zusammenhang gerissen und auf eine beliebige Weise betrachtet werde. Dem Leser sei es nicht möglich, das zentrale Thema – womit wohl der Widerstreit zwischen Körper und Geist gemeint ist – zu erfassen. Den Einwand, dass er vielleicht einfach versucht habe, Gargs Anliegen auf seine eigene Weise weiterzuentwickeln, weist Kumār zurück: Wenn man die Absicht der Autorin (*lekhikā kā āśay*) sowie die Sprache, den Stil und die Kunstfertigkeit des Werks (*pustak kī bhāṣā aur uske śailī-sauṣṭhav*) berücksichtige, werde klar, dass es nicht auf eine oberflächliche Weise geschrieben wurde. Wenn der Leser die zentrale Empfindung bzw. Idee (*mūl bhāv*) nicht erfassen konnte, dann liege der Fehler nicht in der Zielsetzung (*nīyat kā doṣ*), sondern in einem Mangel an literarischem Geschick (*kausal kī kamī*).<sup>84</sup> Auf die Frage hin, ob es kein adäquateres Medium gibt, um den Drang nach Leidenschaft und Liebesbeziehungen (*vāsnā yā kām-sambandhoṃ kī jijīviṣā*) oder um Pein (*trās*) und Nervenkitzel (*romānc*) darzustellen, reflektiert Kumār über die Verantwortung des Herausgebers von *Sārikā*. Er habe den Roman aus Überheblichkeit geringgeschätzt und hätte die Diskussion wohlwollender und weniger persönlich führen müssen. Die Zeitschrift *Sārikā* sei ihrem Versprechen für einen qualitativ guten Journalismus (*behtar patrakāritā*) nicht nachgekommen, da alle eingereichten Zuschriften unkommentiert abgedruckt worden sind. Daraufhin verteidigt sich Nandan, dass der Roman nicht so bedeutend (*mahattva*) sei, dass Diskussionsbedarf bestanden habe, und behauptet, er hätte doch weder Zuschriften von Lesern erbeten noch seine, Kumārs, Meinung eingeholt, wenn er gedacht hätte, er habe mit der Publikation von Sūryabālās Brief bereits seine Pflicht erfüllt.<sup>85</sup> Kumār insistiert daraufhin, dass man die Diskussion sachlich und unpersönlich (*nirvaiyaktik*) führen und die Autorin vor der Publikation von Sūryabālās Brief um eine Stellungnahme hätte bitten müssen. Er gibt zu bedenken, dass Mṛdulā Garg eine Dame (*kulvadhū*) sei, und er, Nandan, offenbar nicht bedacht habe, dass es für diese Kühnheit (*sāhas*) in *Cittakobrā* einen Grund geben müsse, und dass der Vorwurf der Obszönität (*aślīlatā*) ungerechtfertigt sei. Nandan versucht sich zu verteidigen, indem er darauf verweist, dass nur das Werk massgebend sei, während der Verfasser nach

---

*ho rahtā hai. jis prasang ke vicaraṇ ko 'sārikā' ne uddhṛt kiyā hai, vahām bhog meṃ tan apne pūrepan [sic!] ke sāth sammilit haiṃ. lekin pīche kā antaraṅ taṭasth hai aur svayaṃ śarīr kī tamām līlā ko dekhtā rah saktā hai!* Ibid., 8:II.

<sup>84</sup> Ibid., 8:III.

<sup>85</sup> [...] *yah upanyās itne mahattva kā nahīm ki uskī carcā hī kī jāye. hamēṃ aisā nahīm lagā aur sūryabālā kā patra chāpkar hī ham apne kartavya kī itīśrī samajh lete to pāṭhakoṃ kī pratikriyāṃ āmantrit na karte... aur na hī āpse rāy māṅgte.* Ibid., 9:I.

Fertigstellung seines Werks nebensächlich werde, und dass sich die Bedeutung des Autors einzig auf Grundlage seines Werks bestimme. Auch Sūryabālā sei eine Dame, und beide Autorinnen hätten doch dasselbe Selbstbewusstsein bzw. dieselbe Auffassung ihrer selbst (*asmitā*). Kumār wendet ein, dass er die Werke von Sūryabālā gelesen und auch für gut befunden habe, er aber im Schreiben von Mṛdulā Garg ein grösseres Potential (*adhik sambhāvnāem*) sehe. Er rät Sūryabālā, dass sie *Cittakobrā* nochmals lesen und mit der Autorin in Kontakt treten möge.<sup>86</sup> Er kritisiert erneut Nandans Vorgehen und formuliert einen Ratschlag an die Adresse von Garg: „[...] Eine wissenschaftliche Perspektive gegenüber einem selbst kann nicht grausam sein. Ich befürchte aber, dass Mṛdula diese Unbarmherzigkeit sich selbst gegenüber anwendet, was unnötig ist.“<sup>87</sup>

In einem Brief vom 21. April 1980 wendet sich Mṛdulā Garg ein weiteres Mal an den Redaktor Kanhaiyālāl Nandan. Für sie sei es unbegreiflich, wie er sich „objektiv“ (*ābjaikṭiv*) bezeichnen könne, da er einerseits ohne ihr Einverständnis einen Auszug aus *Cittakobrā*, und andererseits den Brief von Sūryabālā, die den Roman ja gar nicht gelesen habe, sondern sich nur auf den Bericht über die *goṣṭhī* stütze, abgedruckt habe. Zudem habe er in den folgenden Ausgaben diskreditierende Briefe, die er zuvor explizit erbeten hatte, abgedruckt, jedoch einen Brief von Mañjul Bhagat nicht publiziert, einen Brief von Yogeś Gupta zurechtgestutzt und das Interview mit Jainendra Kumār drei Ausgaben lang zurückgehalten: „Aus all dem wird offensichtlich, dass Sie 'Objektivität' nur als leere Phrase verwenden. Ich werfe Ihnen deshalb vor, dass Sie mein literarisches Werk und meine Person absichtlich verleumdet haben.“<sup>88</sup> Garg hält ausserdem fest, dass sie Rām Tarnejā einen Brief geschrieben und auch den „beleidigenden Cheque“, den er, Nandan, ihr geschickt habe (*āpkā bhejā huā apmānjak caik*), retourniert habe. Mit Erstaunen habe sie feststellen müssen, dass in der neuesten Ausgabe von *Sārikā* keine Entschuldigung an sie publiziert und neben dem Interview mit Jainendra Kumār erneut ein diffamierender Brief abgedruckt worden sei. Die Autorin appelliert in ihrem Brief an Nandans moralische Verantwortung (*naitik jimmevārī*) und fordert ihn auf, in der nächsten Ausgabe von *Sārikā* nebst einer Entschuldigung auch diesen Brief von ihr unverändert und vollständig

<sup>86</sup> *sūryabālā kī racnāem maimne dekhī aur sarāhī haiṁ. unke 'sandhi-patra' ko to ek puraskār ke lie samstulit tak kī hai. vah kahtī haiṁ ki mṛdulā kī racnāom kī pahle vah praśamsak bhī rahī haiṁ, [to?; R.K.] maim unhem salāh dūmgā ki vah racnā [?; R.K.] phir parhe, phir parhe, aur citt mem [śāṅkā?; R.K.] rahe to lekhikā se patravayavahār karke [unse?; R.K.] vaisā likhne ke kāraṇ māṅgem. mālūm nahīm, unhem kaisā lagegā, agar maim kahūm ki sūryabālā se mṛdulā garg ke lekhan mem mujhe adhik sambhāvnāem dikhtī haiṁ. Ibid., 9:II.*

<sup>87</sup> [...] *vaijñānik dṛṣṭi apne prati bhī krūr nahīm ho saktī. mujhe bhay hai ki mṛdulā ne apne sāth vah krūrātā bartī hai, jo anāvaśyak hai. Ibid., 9:II.*

<sup>88</sup> *is sabse sāph jāhir hai ki 'ābjaikṭiviṭ' nām mātra ko bhī āpne bartī nahīm. merā to ārop hai ki āpne jānbūjhkar merī sāhityik aur vaiyaktik mānhānī kī hai. Brief von Garg, 21. April 1980.*

abzudrucken – für einen objektiven Herausgeber dürfte es ein Leichtes sein, einer solchen Bitte zu entsprechen.<sup>89</sup> Nur zwei Tage später, am 23. April 1980, wendet sie sich mit einem Brief an Indu Jain, Mitglied der *Times of India*-Gruppe, in dem sie ihren Protest wiederholt und darum bittet, Nandan zur Veröffentlichung einer Entschuldigung in der nächsten Ausgabe von *Sārikā* zu veranlassen. In diesem Schreiben kritisiert sie die Hetzkampagne (vilification [sic!] campaign), die Zuwiderhandlung des Urheberrechts (infringement of copyright), die vorsätzliche Absicht, sie zu diffamieren (deliberate intent to defame), und die Verletzung ihres literarischen und persönlichen Rufs, wovon auch ihre Familie tangiert werde. In einem weiteren Schreiben, datiert vom 15. Mai 1980, richtet sie ihre Vorwürfe auch an Rām Tarnejā, ebenfalls Mitglied der *Times of India*-Gruppe, und reklamiert, dass die von ihr geforderte Entschuldigung und ihr offener Brief an Nandan doch publiziert werden mögen – offenbar erfolglos.

Im Sommer 1980 spitzte sich die Kontroverse um *Cittakobrā* insofern zu, als sich Garg mit einer Klage wegen des Verfassens von obszöner Literatur konfrontiert sah. Das Verfahren gegen die Autorin zog sich über zwei Jahre hin und wurde erst im Dezember 1982 eingestellt. In einem Beitrag mit dem Titel „The Night I was arrested“, der erstmals im Februar 1985 in der Sonntagszeitung *Patriot* in Delhi publiziert wurde, schildert sie die Verhaftung, die anschliessende Anklage vor Gericht und die Beilegung dieses Falls. An einem Abend im Juni 1980 wurde sie von zwei Polizeibeamten festgenommen, da drei Seiten ihres Romans als obszön (obscene) betrachtet würden bzw. diese gegen den *Obscenity Act (U/S 292 IPC)* verstiesse.<sup>90</sup> Mit Blick auf die beanstandete Passage – bei der es sich um die im Anhang angegebene Passage handelt, die in *Sārikā* abgedruckt wurde – relativiert Garg die Brisanz der Sexualität bzw. den Vorwurf der Obszönität:

It's true that the pages they found "legally actionable" dealt with the anguish of a woman who is merely a mechanical participant in the six [sic!] act with her husband. It was necessary therefore to give a graphic word picture of the dichotomy created between the body and the mind during sexual intercourse and even orgasm. But that made the sex act tedious and robbed it of all erotica. How in the name of literature could it be obscene?<sup>91</sup>

<sup>89</sup> *merī māṅg hai ki kṣamā-yācnā ke sāth sārīkā ke agle aṅk meṁ āp merā yah patra bhī chāpeṁ, binā kāt-chāmṭ kiye. ek ābjaikṭiv sampādak ke lie yah kām ekdam āsān hai, āpke lie mālūm nahīm.* Ibid.

<sup>90</sup> Das Indische Strafgesetzbuch (IPC) ist in 23 Kapitel unterteilt, die insgesamt 511 Abschnitte umfassen. Artikel U/S 292 findet sich in Kapitel 14, anhand dem Verstösse gegen die öffentliche Gesundheit, Sicherheit, Bequemlichkeit (convenience), Anstand (decency) und Sitten (morals) geahndet werden. Garg weiss selbst nicht genau, warum sie verhaftet und nicht bloss Anklage gegen sie erhoben wurde – wahrscheinlich sei die Verhaftung bei ihr zuhause als eine zusätzliche Schikane (harassment) zu verstehen (Email von Garg, 29. Oktober 2012).

<sup>91</sup> Garg 1985: [n.p.]:I.

An diesem Abend, an dem sie auf Kautionsfreilassung wurde, schien ihr diese Angelegenheit noch reichlich absurd, doch wurde die Klage tatsächlich vor Gericht gebracht, wo sich das Verfahren zwei Jahre lang hinzog. In dieser Zeit wurde der Verkauf ihres Buches eingestellt und die Lagerbestände durften von Gesetzes wegen nicht ausgeliefert werden. Man wollte aber, so Garg, nicht nur den Verkauf von *Cittakobrā* verhindern, sondern auch ihre literarische Schaffenskraft schwächen:

The whole thing had been so farcical that I did not think it would really come up in court. But there I was wrong. It did. And it dragged on for two years during which the sale of the book was suspended, all stocks frozen by law. I am now convinced that this was one of their objects, the other being an attempt to obstruct my creative work through causing me mental anguish and harassment.<sup>92</sup>

In diesem Kontext wirft Garg zwei Fragen auf, die für die literarische Gemeinschaft relevant seien: Weshalb verbot man nicht einfach den Roman, anstatt gerichtliche Schritte gegen sie vorzunehmen? Und wie wird aus einer Vielzahl von Werken, die ebenfalls als rechtlich einklagbar (legally actionable) aufgefasst werden könnten, ein bestimmtes Werk ausgewählt? Nachdem sich Garg an den renommierten Anwalt L. M. Singhvi gewandt und sich mit dem juristischen Prozedere vertraut gemacht hatte, stellte sich heraus, dass die Klage offenbar von einem anderen Schriftsteller oder Herausgeber aus Neid eingereicht worden war, der so den Verkaufserfolg ihres Romans – der nur ein Jahr nach seiner Publikation schon in der 3. Auflage vorlag – bremsen wollte:

It became clear once I came to grips with the administration that a complaint had actually been made by a fellow author or publisher who had managed to secure the connivance of a police officer. Their main grudge was against the large sale of the book and their main purpose to get it reduced.<sup>93</sup>

Da die Klage, ein Teil des Romans *Cittakobrā* verstosse gegen den *Obscenity Act*, zwar von einer Einzelperson eingereicht worden war, anschliessend jedoch die Behörden Delhis als Kläger (prosecuting authority) agierte, wurde diese Angelegenheit offenbar als Offizialdelikt behandelt. Obschon die Behörden Garg ihre Unterstützung zugesichert hatten, wurde sie in diesen beiden Jahren immer wieder von der Polizei drangsaliert: „Almost every month I found the police at my doorstep with the case proceeding its merry way and every fortnight I was assured by the authorities that it had in fact been already withdrawn.“<sup>94</sup> Wie aus einem Brief

---

<sup>92</sup> Ibid., [n.p.]:II.

<sup>93</sup> Ibid., [n.p.]:III.

<sup>94</sup> Ibid., [n.p.]:III.

vom 21. Juli 1982 hervorgeht, hat die Autorin selbst den Generalsekretär der Stadtbehörde Delhi, der offenbar für den Fall zuständig war, gebeten, den Vorwurf der Obszönität bzw. den Verstoss gegen Paragraph *U/S 292 IPC* nochmals zu prüfen. Schliesslich habe ihr Anwalt die Behörden davon überzeugen können, den Fall offiziell zu schliessen. In einem Brief von L. M. Singhvi, datierend vom 23. Dezember 1982, wird Shri Shrivastavaji, der Generalsekretär der Stadtbehörde Delhi, nochmals darauf hingewiesen, dass die Klage offenbar gezielt an die Verwaltung herangetragen war: „Rumour is rise [*sic!*] that proposals have been put forward before the Administration to prosecute the Publisher and the Author of the Book.“ Zudem wird in diesem Brief für die literarische Freiheit plädiert und auf Kritiker verwiesen, die sich wohlwollend über das Buch geäussert hätten, allen voran Jainendra Kumār, „who is by common consent one of the greatest living writers in India“. Diese positiven Bewertungen des Romans würden eine Neubeurteilung dieser Angelegenheit also gewiss rechtfertigen.

In einem Artikel in *The Hindu*, in dem der 1985 in *Patriot* abgedruckte Beitrag „The Night I was Arrested“ stellenweise modifiziert wird, ergänzt Garg, dass das Verfahren erst am Vorabend des Tages, an dem der Fall hätte vor Gericht kommen sollen, eingestellt wurde.<sup>95</sup> In ihrem überarbeiteten Bericht über das schwelende Gerichtsverfahren wirft die Autorin auch die Frage auf, warum ein grosser Teil der literarischen Gemeinschaft sich damals nicht für sie eingesetzt hatte, und deutet an, dass der Grund darin liegen könnte, dass sie als junge Frau nicht Zuflucht bei einem (männlichen) Patron gesucht hatte: „Why did a large part of the literary community choose to remain a silent spectator of this sordid saga? Was is not because the hunted was a young woman who refused to hide behind a male patron?“. In diesem Zusammenhang nennt Garg jene Mitstreiter, die gegen diese „Unterdrückung der Meinungsfreiheit“ (suppression of the freedom of expression) und die „Hexenjagd auf ein literarisches Werk“ (witch hunting of a literary work) protestiert hatten: Dineś Dvivedī, Herausgeber der Zeitschrift *Punaśca*; K. B. Goel, Herausgeber der Zeitung *Patriot*; und die fünf AutorInnen Yoges Gupta, Virendra Saksenā, Mañjul Bhagat, Jainendra Kumār und Mr̥nāl Pāṇḍe.<sup>96</sup>

Dass der Roman *Cittakobrā* offenbar auch ein Jahrzehnt später noch als obszön (*aślīl* bzw. obscene) abqualifiziert wurde, geht aus einem Brief von Garg, datiert am 14. März 1993, an

---

<sup>95</sup> The episode drew to a lingering close in December 1982, the night before it was scheduled to come to court, with L. M. Singhvi petitioning the then Lt. Governor of Delhi, Jagmohan [*sic!*] to withdraw it. [...] he took action late at night, to stop the case from coming to court at 9.00 a.m. the next morning, [...]. Garg 2010: [s.p.].

<sup>96</sup> Ibid., [s.p.].

den Generaldirektor des staatlichen Fernsehsenders *Doordarshan* hervor. Darin protestiert sie gegen eine am Tag zuvor ausgestrahlte Sendung, in der ihr Roman diffamiert worden sei:

The programme had a panel of 4 writers who were to discuss certain literary Hindi books. But before the discussion started, the producer's statement was read out. It asserted that a Hindi novel Chittkobra by Mridula Garg was obscene. The exact words were "lekhikā kā dussāhas aślīlatā kī sīmā tak pahūnc gayā hai" (The recklessness of the writer has reached the level of obscenity).<sup>97</sup>

Garg kritisiert in ihrem Schreiben, dass das journalistische Ethos insofern verletzt wurde, als diese Aussage nicht als Diskussionsbeitrag deklariert wurde und die anderen Teilnehmer dazu nicht Stellung nehmen konnten. Sie mahnt zudem an, dass das Wort „obszön“ in diesem Zusammenhang nicht verwendet werden dürfe, da es eine eindeutig juristische Konnotation habe – womit sich die Autorin wohl auf die beigelegte Klage vor Gericht, mit der sie sich mehr als ein Jahrzehnt zuvor konfrontiert gesehen hatte, bezieht.

Die in diesem Kapitel diskutierten Quellen belegen, wie kurz nach der Publikation von *Cittakobrā* in der Zeitschrift *Sārikā* wiederholt der Vorwurf der Obszönität (*aślīlatā*) an den Roman herangetragen wurde. Mṛdulā Gargs Werk wurde auf die Thematik von Liebe und Sexualität reduziert und die weibliche Hauptfigur Manu in ihrer Körperlichkeit ins Zentrum des Interesses gerückt. Gegen diese Diskreditierung von *Cittakobrā* und gegen den damit verbundenen Angriff auf ihre Person wehrte sich die Autorin, indem sie auf andere inhaltliche Aspekte des Textes verwies, wobei ihre Aussagen auch von Yogeś Gupta und Teilnehmern der *goṣṭhī* unterstützt wurden: Manus Bestreben, eine eigene Persönlichkeit zu entwickeln, sei eines der zentralen Anliegen, während die Liebe bloss ein Mittel sei, um sich dem Lauf der Zeit widersetzen zu können. Betont wurden auch der fluide Charakter ihres Werks, die Problematik der Genrebezeichnung, die zentrale Stellung von Manu im Erzähl- und Gestaltungsprozess, die Kraft der Imagination und der Fokus auf das Innere. Im Zusammenhang mit der Spannung zwischen absoluter und körperlicher Liebe sowie der Dichotomie zwischen Geist und Körper, die erstmals von Kumār expliziert wurden, nimmt Garg wiederholt auf die als anstößig erachtete Passage aus dem Roman Bezug. Sie protestierte aber nicht nur mit ihrer eigenen Interpretation von *Cittakobrā* gegen die genannten Anwürfe, sondern auch mit Briefen an die Repräsentanten von *Sārikā*, wobei sie von ihr gleichgesinnten Journalisten und Autoren unterstützt wurde. Nichtsdestotrotz dehnte sich die tendenziöse Rezeption ihres Romans auf eine ökonomische und juristische Ebene aus, da die Autorin angeklagt, der Verkauf des Romans

---

<sup>97</sup> Brief von Garg, 14. März 1993.

untersagt und der Lagerbestand eingefroren wurde. Dabei handelt es sich um Sanktionen, die als Formen der Zensur aufgefasst werden können, und welche die Wahrnehmung von Gargs Person sowie ihres (Gesamt)Werks nachhaltig beeinflussen sollten. Bevor diese Thematik erörtert wird, wird im nächsten Kapitel jedoch zunächst analysiert, wie Garg die oben dargelegte Wahrnehmung ihrer Person und ihres Werks mit Interviews, einem dem Roman *Cittakobrā* nachträglich beigefügten Vorwort und verschiedenen Essays zu revidieren versuchte.

### 3.2 Reaktionen von Mṛdulā Garg auf die kontroverse Rezeption von *Cittakobrā*

In drei Interviews, die Garg mit dem Indologen Lothar Lutze, dem Schriftsteller und Herausgeber Yogeś Gupt sowie dem Publizisten Dineś Dvivedī in den späten 1970er bzw. frühen 1980er Jahren geführt hatte, wird der Fokus auf verschiedene, teilweise wiederkehrende Themen gerichtet, wie die Fluidität der Zeit, die Liebe und die Entfaltung einer eigenständigen Persönlichkeit.

In Lothar Lutzers Interview „Spoken Statements: Mṛdulā Garg“ (1985) über den Roman *Cittakobrā* konzentriert sich das Gespräch auf den Schreibprozess, die Struktur des Textes, die Frage der Genres, das Thema der Liebe und das Bestreben, die Zeit zu bezwingen, und die Frauenliteratur bzw. die sogenannten „Women Writers“ – Themen, die zum Teil auch schon in Yogeś Gupts Rezension und im Rahmen der *goṣṭhī* im Frühjahr 1979 zur Sprache gekommen waren. Die kontroverse Rezeption von Gargs Roman wird mit keiner Silbe erwähnt, was dahingehend erklärt werden kann, dass das Interview bereits am 2. April 1979 geführt worden war, also noch bevor die Hetzkampagne ihren Lauf genommen hatte, aber erst 1985 publiziert wurde. Aus diesem Gespräch geht zudem hervor, dass Lutze ebenfalls an besagter *goṣṭhī* teilgenommen hatte. Dem Interview vorangestellt ist ein unkommentierter Auszug aus *Cittakobrā*, bei dem es sich um Lutzers englische Übersetzung der letzten beiden Kapitel bzw. Erzähleinheiten<sup>98</sup> des Romans handelt. Im Gespräch mit Lutze, das nach diesem Romanauszug abgedruckt ist, rekapituliert Garg zunächst den Entstehungsprozess ihres Werks. Wie alle anderen Bücher ist *Cittakobrā* auf eine spontane Art und Weise entstanden, wobei sie die rund 26 Teile (*pieces*) des Romans einzeln und nicht in ihrer endgültigen Reihenfolge verfasst hatte:

[...] I think the first two or three pieces were written one after the other, but then some of the pieces which come much later were written, and then some of the earlier pieces. In fact, in this book the various pieces were put together later, after the twenty-six pieces had been

---

<sup>98</sup> Siehe Kapitel 5.2.2, Analyse der Erzähleinheiten 25 und 26.

written quite separately, so that one could say that there was very little planning as such in it. Even the sequence was not planned, the sequence was not at all planned.<sup>99</sup>

Das zentrale Anliegen im Schreibprozess bestand darin, eine Erfahrung nochmals zu durchleben und die beiden Hauptfiguren mitsamt ihrer komplexen Gefühlswelt zu erforschen, ohne zu wissen, welche Form der Text annehmen werde. Garg, die einer strikten Einordnung von literarischen Werken in Genres nicht besonders viel abgewinnen kann, verweist darauf, dass *Cittakobrā* wegen seiner Struktur, Intensität und Unmittelbarkeit auch als ein langes Gedicht (long poem) aufgefasst werden kann: „[...] I feel that probably the texture of this book is nearer a long poem than a novel, if you really look at it from the point of view of its construction and structure and even probably the intensity of feeling behind it.“<sup>100</sup> Im Anschluss daran lenkt sie den Fokus auf die Thematik der Zeit und betont, dass die Fluidität der Zeit (fluidity of time) essentiell sei:

Now, I've always felt that time is really such a relative thing, and you can't catch it at any point of time, it's always going backwards and forwards, and at any point of time you're living really in three dimensions, you're living in the present, the past and the future. And in this book, I think, primarily it is the fluidity of time which is important, more than, I think, anything else.<sup>101</sup>

Dies expliziert die Autorin, indem sie auf eine Textstelle verweist, in der sich die beiden Hauptfiguren Manu und Richard nach dreissig Jahren wieder treffen und sich gegenseitig versichern, wie sich diese dreissig Jahre im Nu auflösen würden: „After thirty years have passed and they meet, they're talking of dissolving the thirty years into a moment. After all it's a collection of moments, and there is just one moment, and stretching a moment into a much longer time, into eternity [...].“<sup>102</sup> Nach dem Einwurf von Lutze, dass sie damit eine an der *goṣṭhī* am 6. März 1979 vertretene Aussage präzisiere, bestätigt Garg, dass dieser Roman – wie die Literatur insgesamt – zu verstehen ist als ein „Versuch, die Zeit zu bezwingen (*samay ko parāst karne kī ceṣṭā*)“.<sup>103</sup> Die Relevanz der unterschiedlichen kulturellen Zugehörigkeit der

---

<sup>99</sup> Lutze/Garg 1985: 150-151.

<sup>100</sup> Ibid., 151.

<sup>101</sup> Ibid., 151.

<sup>102</sup> Ibid., 151.

<sup>103</sup> „[...] I think that all literature, whether it is poetry or drama or novel, is actually an attempt to defeat time – all creative activity is, because I think man ultimately is defeated by time, and the attempt to produce something which will be beyond the reality as you experience it and will bring in also, will comprehend also, the reality that you are, the perfect reality that you can see in your mind, that you are aiming at, is really the attempt to defeat time; and then to be defeated by time in literature is probably, I feel, that you are defeating your whole purpose.“ Ibid., 152.



beiden Hauptfiguren, die Inderin Manu und der Schotte Richard, versucht die Autorin mit dem Argument zu entkräften, dass primär die geschlechtsspezifische Wahrnehmung der Zeit von Belang ist, nicht aber die Geschlechtszugehörigkeit per se: „[...] actually woman and man are not really important. It could be the other way round, but she is placed at one point [...]: she is immobile, she is at one place, whereas he is constantly moving. So time for him is very different from time to her – you know, the relativity of time.“<sup>104</sup> Auch die Tatsache, dass es die männliche und nicht die weibliche Hauptfigur ist, die aus dem Westen stammt, war für sie nicht relevant, sondern vielmehr das Motiv der Ungebundenheit: „My main idea was that he was a man who was constantly moving around, but I didn’t want to make him a sailor because that makes it a very professional kind of thing. I also didn’t want to make him a gipsy because I wanted him to have a purpose in life.“<sup>105</sup>

Der Titel des Romans wird dahingehend erklärt, dass es sich um eine Wortschöpfung aus *citt* und *kobrā* handelt.<sup>106</sup> Doch obschon die Autorin *citt* mit *man* assoziiert, die beide sowohl „Verstand“, als auch „Herz“ bedeuten können, übersetzt sie das Kompositum *Cittakobrā* nur mit „Die Kobra des Herzens“ (‘*The cobra of the heart*’), wobei die Schlange die schillernden, mäandernden Facetten des menschlichen Herzens versinnbildlicht:

Well, the title – it’s a coined word. [...] ‘Citt’ is ‘man’ (mind, heart) and ‘kobrā’ is the snake cobra. You know, it is ‘The cobra of the heart’. If you see a snake, a cobra going through a jungle, you will see all kinds of shades and vibrations and colours. You just see a snake going through a jungle. Now, the same way, I think, the heart has so many vibrations, there are so many different shades in a personality, and it’s just to bring that out.<sup>107</sup>

Im Zusammenhang mit der von ihr gewählten Literatursprache erinnert Garg daran, dass sie zunächst Texte in Englisch verfasste, nämlich Artikel über ökonomische Fragestellungen, aber auch Gedichte und einige wenige Kurzgeschichten, dass sie nun aber Hindi für ihr literarisches Schaffen bevorzugt, gerade auch, weil ihr in dieser Sprache der emotionale Ausdruck besser gelingt. Lutze weist anschliessend auf den Umstand hin, dass die weibliche Hauptfigur Manu, die ebenfalls Schriftstellerin ist, zuerst Gedichte (*kavitā*), dann Kurzgeschichten (*kahānī*) und

<sup>104</sup> Ibid., 152. In diesem Zusammenhang verweist die Autorin auf eine Passage im Roman, in der Manu schildert, wie sie auf einen Brief ihres abwesenden Geliebten Richard wartet. Siehe Kapitel 5.2.2, Analyse von Erzähleinheit 19.

<sup>105</sup> Ibid., 152. Wie in Erzähleinheit 23 deutlich wird, assoziiert Manu ihren Geliebten aber durchaus mit einem Zigeuner (*jipsī*), trägt ihr erster Band mit Gedichten bzw. „Briefen an Richard“ doch die Widmung „Für einen Zigeuner“. Siehe Kapitel 5.2.2, Analyse von Erzähleinheit 23.

<sup>106</sup> Garg erwähnt an dieser Stelle nicht, dass sie bei der Wahl des Titels von einer Kurzgeschichte von Yogeś Gupta mit dem gleichen Titel beeinflusst worden sein könnte, wie von Kohlī behauptet wurde.

<sup>107</sup> Ibid., 152-153.

schliesslich einen Roman (*upanyās*) verfasste, und stellt die Frage, ob es in *Cittakobrā* eine bestimmte Chronologie der Genres gibt. Garg weicht einer direkten Antwort aus und betont stattdessen, dass die Dichtung (poetry) das spontanste Genre ist. Sie resümiert, dass sich sowohl der Roman (novel) als auch die Dichtung im Vergleich mit dem vorherigen Jahrhundert – also dem 19. Jahrhundert – von traditionellen Verpflichtungen befreit und damit in einem gewissen Sinne einander angenähert haben. Deshalb, so ihre nochmals geäusserte Schlussfolgerung, ist die strikte Unterscheidung verschiedener Genres (*vidhā*), wie z.B. eine Langerzählung, ein Roman, ein Langgedicht oder ein Drama, vernachlässigbar. *Cittakobrā* kann durchaus als eine klangvolle Abfolge von Prosa (musical sequence of prose) verstanden werden wenngleich der Text durch einen „roten Faden“ (connecting thread) und einen plot charakterisiert ist: „[...] there is definitely a thread running through them, a connecting thread, so that it has a plot finally, and the various sequences do make a plot, so you can't say they're independent of each other. They might be random, but they finally come to a single thread which is common to them.“<sup>108</sup> *Cittakobrā* stellt tatsächlich den Versuch dar, die verschiedenen Genres, die sie bis anhin verwendet hat, nämlich Dichtung, Fiktion und Drama, zu vereinen. Die Autorin bekräftigt nochmals, dass es sich bei *Cittakobrā* um eine Liebesgeschichte handelt, dass die Liebe aber nur ein Mittel ist für die Bezwingung der Zeit und für die Erlangung einer eigenständigen Persönlichkeit. In diesem Zusammenhang weist Garg schliesslich das Ansinnen der „Befreiung der Frau“ (liberation of women from men) zurück, und plädiert stattdessen für das Recht und die Freiheit eines jeden Individuums, eine eigene Persönlichkeit entwickeln und Entscheidungen selbstbestimmt treffen zu können:

You know, people talk a lot about what is called women's liberation or the independence of the woman. I usually feel very amused by it, particularly when it is tagged on to my books, because I have never felt the need to preach the liberation of women from men – I don't find that all that necessary. But the liberation of one's own personality, or the independent working of choice, the ability to exercise choice in life – whatever you may choose, you may choose what has always been chosen; but if you are doing it of your own volition rather than because it has always been chosen I think that is freedom, and that kind of freedom I think is needed equally by men and women, and to that extent I think the freedom to express love and the ability to profess love without shame or inhibitions or trying to coat it with [...] all kinds of idealism is liberation, and it is liberation equally for woman and man.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Ibid., 155.

<sup>109</sup> Ibid., 155-156.

Im Anschluss daran antwortet Garg auf die Frage nach autobiographischen Elementen in ihrem Roman, dass wohl ein jeder Autor in seinem Schreiben Bezug nimmt auf eigene Erfahrungen. Zudem weisen eine Autobiographie und ein Roman stets gewisse Ähnlichkeiten auf, wobei ein Roman das ausdrückt, was geschehen soll, eine Autobiographie aber lediglich das, was geschehen ist. Das Schreiben ist für sie ein wesentlicher Bestandteil ihres Lebens, wenngleich sie es nicht als ihren Beruf bezeichnen würde. Auf Lutz'es Einwand, dass die Thematik des sozialen Engagements in *Cittakobrā* belanglos wirke, versucht sie sich damit zu verteidigen, dass die Verhandlung dieses Thema in einem literarischen Werk insgesamt heuchlerisch ist. Da sie sich in ihren Werken auf einige wenige Figuren und deren Inneres konzentrierte, möge das soziale Engagement wohl eher in den Hintergrund gerückt sein, es werde jedoch in ihrem nächsten Buch – womit der Roman *Anitya* gemeint sein dürfte – im Zentrum stehen.

Schliesslich erörtert Garg die Frage der „Frauenliteratur“ bzw. das Etikett „Woman Writer“, das man Autorinnen wie Kṛṣṇā Sobtī oder Mannū Bhaṇḍārī angeheftet habe. Sie betont, dass die Unterscheidung zwischen Autoren und Autorinnen überflüssig ist, und sie selbst nicht mit diesen „Women Writers“ gleichgesetzt werden kann, da die Liebe in ihren beiden Romanen *Cittakobrā* und *Uske hisse kī dhūp* nur ein Thema am Rande ist:

But it's always the search for something more and the realization of one's personality or the futility of life taking up various things, the absurdity of life and the things which we call achievements which have been the subject of my novels, and I have always felt that I have absolutely no similar points with anybody who wants to call herself a woman writer, and I certainly don't feel that there can be such a division between man writers and woman writers.<sup>110</sup>

Die Autorin moniert in diesem Zusammenhang, dass die Herausgeber in Indien an dieser Diskussion um die „Women Writers“ eine gewisse Mitschuld tragen, da sie schreibende Frauen in einer separaten Rubrik gruppieren. Im Gegenzug befürchten Autorinnen, dass sie nicht mit ihren männlichen Mitstreitern konkurrieren können, weshalb sie hinter der Bezeichnung „Woman Writer“ Zuflucht suchten. Die Kritiker wiederum sind dahingehend zu kritisieren, als dass sie die Werke von Schriftstellerinnen reflexartig mit denen von anderen Schriftstellerinnen in Bezug setzen. Die Bezeichnung „Woman Writer“ ist also deshalb problematisch, weil einerseits einzelne Schriftstellerinnen aufgewertet, andererseits aber ernstzunehmende Autorinnen abgewertet werden – zu denen sich Mṛdulā Garg, wie aus ihren Aussagen deutlich wird, durchaus zählt: „[...] I feel that it's very unfortunate both ways, because it firstly

---

<sup>110</sup> Ibid., 157-158.

propagates and maintains a lot of women who are not writers. It allows them to survive, and it also does great injustice to the works of women who *are* writers.“<sup>111</sup>

In einem undatierten Interview mit dem Titel „Mridula Garg: For A Non-Conformist Sensibility“ in der Zeitung *Patriot* spricht Yogeś Gupta mit der Autorin vor allem über ihre schriftstellerische Tätigkeit und ihre Motivation zu schreiben. Das Interview müsste etwa 1979 oder 1980 in *Patriot* publiziert worden sein, heisst es doch im Vorspann: „Mridula Garg who has evolved a style of narration of her own, is currently working on a novel which depicts the disintegration of the psyche of the post-Independence India.“<sup>112</sup> Bei diesem Roman, dessen Titel nicht genannt wird, dürfte es sich um *Anitya* (1980) handeln, an dem sie während der kontroversen Diskussion von *Cittakobrā* und dem laufenden Gerichtsverfahren arbeitete.

Garg wiederholt, wie bereits in ihrem Gespräch mit Lutze, dass sich das Genre ihrer Texte in Abhängigkeit von der Erfahrung, die sie literarisch ausgestalten wolle, ergibt, und dass für sie eine starre Unterscheidung zwischen Roman, Kurzgeschichte und Drama wenig Sinn macht. Mit Bezug auf die treibende Kraft in ihrem Schreiben verweist sie anschliessend auf die Wechselwirkung zwischen der Erfahrung und dem Standpunkt, den man dem Leben gegenüber einnimmt. Diese Wechselwirkung – und nicht etwa die Imitation von bestehenden Werken – motiviert sie für das Verfassen eigenständiger literarischer Werke.<sup>113</sup>

Im Anschluss daran weist Garg darauf hin, dass Literatur nur aus einer Haltung der Nicht-Konformität (non-conformity) entstehen kann, da eine Person, die sich anpasst und unterordnet, weder ein Bedürfnis noch einen Antrieb zum Schreiben hat. In diesem Zusammenhang moniert sie, dass der Mangel an Rebellion in der Literatur seine Entsprechung im realen Leben findet, beispielsweise in der Politik und Gesellschaft, und gibt zu bedenken, dass ein Protest zuerst in der Literatur und erst dann in der Gesellschaft stattfindet. Umso beklagenswerter ist es, dass die „Männer der (Hindi-)Literatur“ – womit Kritiker und Autoren gemeint sein dürften – durch Ideologietreue, mangelnde Erfahrungen und eine Haltung der Konformität charakterisiert sind: „When, however, the men of literature become slaves to certain ideologies which they have come to imbibe through much reading and little experience, they can neither really conform nor rebel, only play-act a sham charade of rebellion. This is unfortunately the state of affairs with

---

<sup>111</sup> Ibid., 158.

<sup>112</sup> Gupta/Garg [n.d.]: I.

<sup>113</sup> „An experience as a mere event or happening acquires significance only because of the outlook of the person who goes through it. The interaction is mutual. The experiences form a way of thinking or an outlook of life and this outlook then defines the experience. Where the outlook is not born out of personal experience but borrowed from the conclusions drawn by other people from their experiences it ceases to be a source of inspiration to any creative writing.“ Ibid., I-II.

us.“<sup>114</sup> Die Willensfreiheit in der Auseinandersetzung mit sozialen Institutionen oder Werten anstelle eines blossen Aufbegehrens ist für sie besonders relevant – der selbstbestimmte Wunsch nach beispielsweise einer arrangierten Ehe kann so nicht als ein Akt der Anpassung bzw. Konformität betrachtet werden, sondern als ein Akt der Nichtanpassung. Entscheidend ist die Möglichkeit, dass sowohl Männer als auch Frauen selbst eine Wahl treffen können. Garg relativiert anschliessend das Thema der Sexualität, die Gupta als eine nicht-konformistische Haltung zu verstehen scheint, indem sie anmerkt, dass die Sexualität nicht etwa der Befreiung der Frau diene, sondern vielmehr ein völlig normaler, relativ unbedeutender Aspekt im Leben ihrer weiblichen Hauptfiguren ist:

Nowhere in my writing have I indulged in a celebration of sex. In fact I have always taken the stand that a woman should not be judged only on the basis of her sexuality whether it is in the form of the acceptance [of; R.K.] her motherhood or the recognition of her sexual appetites. That a woman has sexual desires is for me merely a fact of nature but certainly not the theme for a novel.<sup>115</sup>

Angesprochen auf die konstitutiven Faktoren in ihrem Schreiben nennt Garg die Kombination von Empfindsamkeit und Objektivität, Gerechtigkeitssinn, die Überzeugung, dass sowohl anderen Personen als auch ihr selbst Freiheit zusteht, und die Empfindung, dass die menschliche Existenz sinnlos ist. Die Ablehnung jeglicher Dogmen und die Kritik an der Scheinheiligkeit und am Ritualismus bzw. Traditionalismus sei in ihren Texten zentral, jedoch nur auf den ersten Blick, denn eigentlich dominiere das Gefühl, dass die menschliche Existenz sinnlos sei:

Hypocrisy [*sic!*] and ritualistic living are the main targets of attack in my writing but the most overwhelming and recurring feeling is that of a sense of futility with this whole business of living. It is probably the fate of all those who cannot take comfort in dogmas. Blind faith in a creed is the only way one can escape the agony of being continuously in a dilemma.<sup>116</sup>

Im Zusammenhang mit dem Vorwurf, weibliche Autorinnen (women writers) würden sich auf Mann-Frau-Beziehungen beschränken, räumt sie ein, dass dies tatsächlich häufig zutreffe. Man solle aber ob der vermeintlich rein zwischenmenschlichen Ebene die tieferreichenden sozialen Implikationen nicht aus dem Blick verlieren – auch eine Mann-Frau-Beziehung kann letztlich dazu dienen, eine gesellschaftliche Realität zu erforschen.<sup>117</sup>

---

<sup>114</sup> Ibid., III.

<sup>115</sup> Ibid., IV.

<sup>116</sup> Ibid., V.

<sup>117</sup> „The fact that a writer speaks of men and women does not mean that he is necessarily writing on man-woman relationship. Even if he does, he can make it a powerful medium for exploring the total

Nach diesen beiden Interviews von Lutze und Gupt, die Ende der 1970er Jahre geführt wurden, publizierte die Zeitschrift *Sārikā* – die zu diesem Zeitpunkt übrigens nicht mehr unter der Leitung von Kanhaiyālāl Nandan stand – im Oktober 1984 ein Interview mit dem Titel „Mein Interesse gilt der Reise, nicht den Zwischenhalten“ (*Merī dilcaspī kā viṣay yātrā hai parāv nahīm*). Mṛdulā Garg, die in diesem Beitrag als renommierte Autorin vorgestellt wird, beantwortet Fragen von Dineś Dvivedī zu ihrem literarischen Schreiben im Allgemeinen sowie zu inhaltlichen Aspekten einzelner Werke, nimmt Stellung zum Vorwurf der Obszönität (*aślīlatā*), der an *Cittakobrā* herangetragen worden war, umreisst ihr Selbstverständnis als Autorin, gewährt Einblicke in ihr Privatleben, indem sie über Rollenkonflikte, ihren Alltag und Hobbys spricht, und verweist auf ein Spannungsverhältnis zwischen Geist und Körper.

Angetrieben wird ihr Schreiben von Wut, Zweifel und Unbehagen, das sie gegenüber dem traditionellen indischen Denken (*paramparāgat bhāratīya cintan*), in dem blindes Vertrauen und Zufriedenheit privilegiert würden, und gegenüber Ungerechtigkeiten in ihrer Umgebung empfindet. Sie frage sich, welche Lösung es für diese Zweifel gebe, und warum sie als Autorin tätig sei, anstatt eine soziale oder politische Bewegung ins Leben zu rufen oder sich als Politikerin oder Revolutionärin zu betätigen.<sup>118</sup> Nach diesen Ausführungen, mit denen Garg ihr literarisches Schreiben als eine bewusste Reaktion auf soziale, politische und wirtschaftliche Bedingungen und Entwicklungen darstellt, richtet sie den Fokus auf die beiden Romane *Uske hisse kī dhūp* und *Cittakobrā*. Sie merkt an, dass die weibliche Hauptfigur nach einer Alternative (*tīsrā kṣitij*) sucht, da weder ihr Liebhaber noch ihr Ehemann ihre Rastlosigkeit und ihr Unbehagen, das in einem mentalen Konflikt wurzelt, zu lindern vermögen.<sup>119</sup> Im Anschluss daran resümiert Dvivedī, dass der Körper gewiss das Mittel oder Instrument ist, um die Liebe auszudrücken, doch sieht sich Manu in *Cittakobrā* ausserstande, ihrem Mann gegenüber eine echte, tiefe Liebe zu empfinden. Ausgehend von der Frage, warum sich Manu in den Augenblicken der Leidenschaft ihrem Liebhaber nicht völlig hingibt, erwägt er, ob dahinter die Angst steckt, das Bild der indischen Frau (*bhāratīya nārī kī mūrtibhaṅg*) könne zerstört werden. Als Antwort auf diese implizite Annahme, dass sich eine „indische Frau“ durch absolute Hingabe auszeichnet, erörtert Garg die Thematik von Liebe und Körper(lichkeit) der (indischen) Frau wie folgt:

In *Cittakobrā* wird Manus völlige körperliche Vereinigung (nicht Hingabe) mit ihrem Liebhaber in den Momenten der Leidenschaft vollumfänglich dargestellt (auf eine sehr viel

---

social reality and the reality that transcends the existing reality and is the true aim of literary exploration.“ Ibid., V.

<sup>118</sup> Dvivedī/Garg 1984: 46:II-III.

<sup>119</sup> Ibid., 47:II.

lebendigere Weise als die körperliche Verbindung mit ihrem Ehemann) [...]. Was die Frage der indischen Frau als Abbild betrifft, so hatte ich bis jetzt nie den Eindruck, dass sie nicht-körperlich ist. Vielmehr ist sie in der Literatur und auch im Leben im Vergleich mit der Frau im Westen auf eine sehr viel kühnere Weise voller Faszination und Ehrfurcht gegenüber dem Körper.<sup>120</sup>

Im Anschluss daran merkt die Autorin an, dass ihr Interesse der Erforschung der inneren Konflikte (*mānsik antardvandva*) und Dilemmata (*asamañjas*) ihrer Romanfiguren gilt. Nur Figuren, die sich in einem Zwiespalt befinden, sind repräsentativ für die gegenwärtige Gesellschaft, die sich in einer Übergangssituation befindet, während Figuren, die von einem geistigen Dilemma befreit sind, nur als utopisch (*yoṭopiyan*) aufgefasst werden können. Ferner verweist sie darauf, dass ihr Interesse primär der Reise, der Suche und dem Leben, nicht aber den Zwischenhalten, dem Ziel und dem Tod gilt.<sup>121</sup> Im Zusammenhang mit der Frage der Sittlichkeit bzw. Obszönität (*ślīlatā-aślīlatā*) verweist sie auf den Inszenierungscharakter dieser Debatte und kritisiert einmal mehr die Mechanismen der Hindi-Literaturkritik. Ihrer Meinung nach sind die beiden Attribute obszön (*aślīl*) und sittlich (*ślīl*) in der Literatur nicht von Belang, sondern wurden nur vorgebracht, um zentralen Fragen auszuweichen. Eine althergebrachte Methode der Hindi-Literaturkritik bestehe darin, die Wörter nur auf ihre Bedeutung zu reduzieren, um sie dann als obszön oder sittlich zu klassifizieren, anstatt die Literatur per se in ihrer Bedeutung zu erfassen.<sup>122</sup> Garg weist den Vorwurf der Obszönität auch zurück, indem sie auf die ihrer Meinung nach zentrale Thematik des Romans verweist, nämlich die Dualität von Geist und Körper (*man aur śarīr kā dvait*):

Auf genau dieselbe Weise hat eine Szene in *Cittakobrā* für Aufruhr gesorgt, in der die Dualität von Geist und Körper sowie der Umstand, dass die weibliche Hauptfigur während des Geschlechtsverkehrs keinen Genuss empfindet, aufgezeigt wurde. Die Absicht war, die absolute Liebe (in welcher der Körper nicht wünschenswert, aber gewiss das Mittel zur Kommunikation ist) und das Aufbegehren gegen eine Körperlichkeit, die ohne Liebe ist, zu zeigen. Man hätte die Frage aufwerfen können, ob eine Dualität zwischen Geist und Körper herrsche, und ob die Erfahrung einer absoluten Liebe ausreiche, um archaische

<sup>120</sup> 'cittakobrā' meṁ premī se, praṇaya ke kṣaṇom ke daurān manu kā saṁpūrṇ śārīrik milan (samarpaṇ nahīm) pūrī tarah citrit hai (pati ke sāth ke śārīrik sambandh se kahīm adhik prāṇavān rūp meṁ) [...]. jahām tak bhāratīya nārī kī mūrti kā savāl hai, mujhe to āj tak vah aśarīrī lagī nahīm. balki sāhitya meṁ aur jīvan meṁ bhī, paścim kī nārī kī tūlnā meṁ kahīm adhik bebāk dhaṅg se śarīr par mugdh aur śarīr se ātaṅkit hai. Ibid., 47:III.

<sup>121</sup> Ibid., 48:I.

<sup>122</sup> Ibid., 48:II. Für Garg sind Jainendra Kumār mit seinem Roman *Sunītā*, später auch die beiden Romane *Mitro marjānī* und *Sūrajmukhī andhere ke* von Kṛṣṇā Sobtī erste Opfer eines solchen Bestrebens.

Neigungen zu sublimieren. Stattdessen wurden einige wenige Wörter herausgegriffen – wobei nicht einmal versucht wurde, ihre wahre Bedeutung zu erfassen.<sup>123</sup>

Im letzten Teil des Interviews führt Garg schliesslich aus, wie sie ihren unterschiedlichen Rollen als Autorin sowie als Mutter, Hausfrau und Ehefrau gerecht zu werden versucht, und inwiefern ihre familiären und gesellschaftlichen Verpflichtungen den Schreibprozess und auch die Wahl des Genres beeinflussen. So verfasst sie kaum Theaterstücke, da sie wegen ihrer Verpflichtungen nicht tagsüber schreiben und abends noch Proben und Aufführungen besuchen kann. Auf die Frage, ob denn auch hinter jeder erfolgreichen Autorin ein Mann stehe, so wie hinter jedem Autor eine Frau stehe, verweist sie auf die restriktiven Rahmenbedingungen, mit denen sie sich konfrontiert sieht: „Für Schriftstellerinnen ist es wohl angebrachter zu sagen, dass hinter jeder Autorin wenn nicht mehrere, so doch zumindest ein Mann steht, dem zum Trotz sie schreibt, und nicht etwa dem zuliebe sie schreibt. Ich bin da keine Ausnahme.“<sup>124</sup>

Wie eben dargelegt, wird in diesen drei Interviews einerseits ein relativ breites Spektrum an Themen diskutiert, und andererseits ein direkter Bezug auf die um 1980 schwelende Kontroverse um *Cittakobrā* vorgenommen. Garg, die bereits 1979 recht unverblümt ihre Ambitionen als ernstzunehmende Autorin äussert, reflektiert mehrfach über ihre literarische Tätigkeit. Als treibende Kraft für ihr Schreiben nennt sie einerseits die Unzufriedenheit und Enttäuschung über die aktuellen soziopolitischen Entwicklungen, und andererseits die Empfindung, dass die menschliche Existenz sinnlos sei. Garg verweist aber auch auf jene Faktoren, die sie in ihrer Kreativität beschränken, nämlich zum einen den Rollenkonflikt als Ehefrau, Mutter und Hausfrau bzw. als Autorin, und zum anderen Widerstände von Seiten der männlichen Gesellschaftsmitglieder. Nebst diesem Hinweis auf subtile Formen von Zensur, kritisiert sie auch die vorherrschenden Anliegen und Mechanismen der Hindi-Literaturkritik und fordert, dass das Interesse weniger begriffsgeschichtlichen, sondern vielmehr inhaltlichen Untersuchungen gelten solle. Sie stellt die Relevanz der Debatte um die (Un)Sittlichkeit der Literatur in Frage und verweist dezidiert auf den Inszenierungscharakter der Kontroverse um *Cittakobrā*. Ausserdem erörtert sie die Problematik einer „Frauenliteratur“ und versucht sich

---

<sup>123</sup> *isī tarah 'cittakobrā' ke ek dṛśya ko lekar bāvelā mac gayā, jismeṁ man aur śarīr kā dvait aur sambhog meṁ nāyikā kā sahbhogī na honā dikhlāyā gayā thā. mantavya thā sampūrṇ prem (jismeṁ śarīr abhīṣṭ nahīm hotā par saṁpreṣaṇ kā mādhyam avaśya hotā hai) aur premhīn śārīriktā ke virodh ko dikhlānā. praśn uṭhāyā jā saktā thā - ki kyā man aur śarīr meṁ dvait hai? kyā sampūrṇ prem kī anubhūti ādim pravṛtṭiyom kā udāttīkaraṇ karne meṁ samarth hai? par huā yah ki keval kuch śabd pakar liye gaye aur unke arthom tak pahuncne kī kośīs tak nahīm kī gayī. Ibid., 49:III.*

<sup>124</sup> *lekhikāom ke lie yah kahnā adhik upayukt hogā ki har lekhikā ke pīche kāī nahīm to ek puruṣ avaśya rahtā hai jiske kāmraṇ nahīm, jiske bāvjūd vah lekhan kartī hai. maiṁ apvād nahīm hūm. Ibid., 48:III-49:I.*



mit dem Argument, die Liebe sei nicht der zentrale Gegenstand ihres Romans, von den „Women Writers“ abzugrenzen, womit sie jedoch gleichzeitig das Vorurteil, Frauen schrieben bloss über Liebe, Mann-Frau-Beziehungen und Sexualität perpetuiert.

Wie bereits in den frühen Rezensionen von *Cittakobrā*, wird in diesen Interviews der Schreibprozess und die Problematik der literarischen Genres und der lyrische Charakter des Textes angesprochen. Garg betont mehrfach, dass der Roman zwar von einer Liebesgeschichte handle, die Liebe jedoch nur Mittel zum Zweck, und die Sexualität auch im Leben einer Frau ein ganz normaler Aspekt sei. Gerade im Gespräch mit Lutze erinnert sie – wie bereits an der *goṣṭhī* im Frühjahr 1979 – an die für sie zentralen Inhalte von *Cittakobrā*, nämlich die Fluidität der Zeit, die Liebe als ein Versuch, die Zeit zu bezwingen, und die Suche nach einer eigenständigen Persönlichkeit. In diesem Kontext erörtert sie auch die (Un)Gebundenheit ihrer Figuren und deren Wahlmöglichkeiten. Mehrfach betont sie, dass eben nicht Liebe und Sexualität, sondern vielmehr Manus Auseinandersetzung mit ihrem inneren Konflikt von Interesse sei. Sie verweist auch auf die für *Cittakobrā* angeblich zentrale Dualität von Geist und Körper (*man aur śarīr kā dvait*), die bereits Jainendra Kumār in seinem Interview in *Sārikā* angesprochen hatte, und tönt unter Verwendung eines psychoanalytischen Vokabulars an, dass archaische Neigungen (*ādim pravṛtṭiyom*) bzw. Triebwünsche mittels einer absoluten Liebe (*sampūrṇ prem*) sublimiert werden könnten.

Dieses Argument wird unter Verwendung einer ähnlichen Begrifflichkeit auch in Gargs Vorwort „Meinerseits“ (*Merī taraf se*) abgehandelt, das ab 1984 oder 1985 in Neuauflagen des Romans zusätzlich zu dem bereits enthaltenen Vorwort („*Prakriyā*“) abgedruckt wurde. Die Ausgaben von *Cittakobrā* nach 1984 oder 1985 beinhalten folglich zwei Vorwörter: In der „*Prakriyā*“, die seit der 1. Ausgabe dem Roman vorangestellt ist, reflektiert die Autorin den Entstehungsprozess und die Struktur von *Cittakobrā* (siehe Kapitel 5.3.3). Das zweite Vorwort „*Merī taraf se*“ hingegen ist, wie sich bei genauer Betrachtung zeigt, als Positionsbezug von Garg in der kontroversen Rezeption ihres Romans, die mit einer zunehmenden Verengung auf die Thematik von Liebe und Sexualität sowie der Konzentration auf die weibliche Hauptfigur in ihrer Körperlichkeit einherging, zu verstehen. Auf Nachfrage räumt Garg denn auch ein, dass sie „*Merī taraf se*“ auf Anregung ihr wohlgesinnter Weggefährten verfasst hat: „In a way I was pressured by my well wisher interviewers to write another preface for the "plebeian crowd".“<sup>125</sup> In „*Merī taraf se*“<sup>126</sup> hält Garg fest, dass die Liebe (*prem*) das geeignetste Mittel ist, um das Leben in seiner vollständigen und erhabenen Form (*samagra aur udātt rūp meṁ*) zu erfahren.

---

<sup>125</sup> Email von Garg, 15. Januar 2012.

<sup>126</sup> Für die anregende Diskussion und wertvollen Hinweise danke ich Mirella Lingorska.

Das Erzählenswerte der Liebe in *Cittakobrā* besteht in der Hingabe des Selbsts (*ātmotsarg*) der beiden Figuren, die die Erfahrung durchleben, wie ihre Seelen aus Liebe bewusst zueinander finden; aus der Subtilität (*sūkṣmatā*), Ausgedehntheit (*vyāpaktā*) und Tiefe (*gahanatā*), die ihren Gefühlsempfindungen (*bhāv-bodh*) zukommt; wie ihre Empfindungskraft bzw. Sensibilität (*saṃvedan-śakti*) intensiver wird, und wie ihre Beziehung aufgrund der Ereignisse um sie herum an Tiefe gewinnt.<sup>127</sup> Die Liebe wird als die Wahrnehmung einer geistigen Versenkung (*adhyātm*) aufgefasst und damit eine metaphysisch-transzendente Qualität der Liebe hervorgehoben:

Die Erfahrung der Liebe ist die Wahrnehmung einer geistigen Versenkung. Das, was im Ich, das uneigennützig gegenüber sich selbst ist und sich gänzlich dem Akt des Liebens hingibt, allmählich getötet wird, bringt den Menschen an den Punkt, an dem er gleichsam verweilt, um von dort einen Schritt nach vorne zu machen, um vom blossen Menschen zum Ideal der Liebe zu gelangen.<sup>128</sup>

Garg postuliert ferner, dass die Liebe in *Cittakobrā* per se platonisch bzw. nicht-körperlich (*plaiṭonik (aśārīrī)*) ist und das Ziel der Liebe in der Einswerdung mit der Seele des Geliebten (*premī se ekātm hone mem*) besteht. Selbst wenn die Liebe an einer abstrakten Form des Geliebten (*iṣṭ ke ebstraikṭ rūp mem*) festgemacht wird, erlangt sie eine weltumfassende, universale Form (*sārvabhaumik rūp*):

Ich bin der Auffassung, dass die Liebe in ihrem Ursprung *platonisch* (nicht-körperlich) ist. Das heisst, ihr höchstes Ziel besteht darin, dass [die Seele] mit dem Geliebten eins wird, und nicht, dass die Körper sich vereinigen. Die Liebe erlangt dann ihre ideale Form, wenn die Körperlichkeit für den Geliebten und die Geliebte keine Bedeutung mehr hat. Ihre Seelen sind dann derart eng verbunden, dass selbst die Anwesenheit oder Abwesenheit des anderen bedeutungslos wird. Die Existenz des Geliebten ist alles, während seine Anwesenheit unwichtig ist. Selbst wenn die Liebe in der *abstrakten* Gestalt des Geliebten begründet wird, erlangt sie eine universale Form. Solcherart ist die Liebe in *Cittakobrā*.<sup>129</sup>

<sup>127</sup> Ibid., 6.

<sup>128</sup> *prem kī anubhūti adhyātm kā anubhav hai. ek se niḥsvārth, pūrṇ samarpit prem karne par aham kā jo dhīre-dhīre hanan hotā hai, vah vyakti ko us bindu par pahunā ek kadam āge barhāne jaisā rah jātā hai.* Ibid., 7.

<sup>129</sup> *maiṃ māntī hūṃ, prem apne mūl mem plaiṭonik (aśārīrī) hotā hai. yānī uskī paramgati premī se ekātm hone mem hai, ek-śārīr hone mem nahīṃ. prem apne ādarś rūp ko tabhī prāpt kartā hai jab premī-premikā ke lie śārīrīkā kā koī mahattva nahīṃ rah jātā. ātmā kā tab itnā ghaniṣṭh samāgam ho jātā hai ki ek-dūsre kī upasthiti-anupasthiti bhī mahattvahīn ho uṭhī hai. iṣṭ kā astitva hī sab-kuch hai, uskī upasthiti naḡanya. iṣṭ ke ebstraikṭ rūp mem sthāpit hote hī prem sārvabhaumik rūp pā jātā hai. aisā hī hai cittakobrā kā prem.* Ibid., 7.

Nach dieser Betonung des Geistes und der Emotion, mit der gleichzeitig die Körperlichkeit (*śārīrīktā*) der Liebenden zurückgewiesen wird, erörtert Garg ausführlich, wie das Adjektiv nicht-körperlich (*plaiṭonik (aśārīrī)*) im Zusammenhang mit Manu und Richard verwendet werden kann, obwohl diese auch eine sexuelle Beziehung führen. Sie weist darauf hin, dass eine Liebe, die aus Angst vor gesellschaftlichen Bindungen (*sāmājīk bandhanom*) oder moralischen Werten (*naitik mūlyom*) die Körperlichkeit meidet, als scheinheilig (*pākhanda*) aufgefasst werden muss. Sobald das Verlangen nach einer körperlichen Beziehung auftritt, ist auch diese Liebe körperlich. Ideal ist die Liebe dann, wenn sie frei von gesellschaftlichen Einschränkungen (*sāmājīk dabāvom*) bleibt und aus der unbeschwerten Entfaltung einer gegenseitigen Liebesbeziehung hinaus erlangt wird – ein, wie Garg einräumt, kein leichtes Unterfangen. In der Regel gelangt man an einen Punkt, an dem im Inneren (*man*) der Wunsch erwacht, den Körper zu einem Instrument (*mādhyam*) zu machen, um der Liebe Ausdruck zu verleihen – der Körper ist dann also ein Mittel zur Kommunikation (*sampreṣaṇ kā mādhyam*). Durch die Sinneslust (*bhog-lipsā*) und das körperliche Begehren (*śārīr-kāmnā*) kann die Spaltung von Körper und Geist (*man aur tan kā dvait*) beiseitigt werden und die Einswerdung der Seelen (*ekātm milan*) der Liebenden mit der Auflösung des Ichs (*aham ke visarjan ke sāth*) erlangt werden. Die körperliche Liebe repräsentiert also einen Zwischenhalt auf dem Weg zur geistigen Einswerdung der Liebenden und zur Auflösung der Körper-Geist-Spaltung:

Wenn sich die Körper, obwohl sie eins sind, im Moment des Geschlechtsverkehrs plötzlich als nichtig erweisen sollten, wenn die Spaltung von Körper und Geist vollständig beseitigt wird und die Seele mit der Auflösung des Ichs im vollkommenen Geliebten verschwindet, dann können wir sagen, dass diese Liebe jene ideale Gestalt erlangen kann, mit der die Sinneslust und das körperliche Begehren ausgelöscht werden kann. Das heisst, dass nur mittels der körperlichen Verbindung diese Einswerdung der Seelen erlangt wird, durch die das Verlangen, wieder eine körperliche Beziehung zu etablieren, von selbst vergeht. [Und auch] die Ehrfurcht vor dem Körper verschwindet vollständig.<sup>130</sup>

Garg weist flüchtigen oder lieblosen Sex (*kṣaṇīk yā premhīn seks*) sowie aus einseitiger Liebe forcierte körperliche Beziehungen (*ektaraphā prem se utpann jabardastī banāe gae śārīr-sambandhom se*) entschieden zurück, da mit solchen körperlichen Beziehungen ausser einer psychischen Störung (*mānsik vikṛti*) nichts erreicht werden kann. Sie verdeutlicht ihre Position,

<sup>130</sup> *aslī bāt hai ki prem kī śārīrīk abhivyakti kā kitnā mahattva hai aur uske bād prem kā svarūp kyā rahtā hai. yadi sambhog ke kṣaṇom meī śārīr ek hote hue bhī naganya ho uṭheī, tan aur man kā dvait pūrī tarah miṭ jāe aur aham ke visarjan ke sāth ātmā pūrntayā priya meī luṭ ho jāe, tab ham kah sakte haiṃ ki yah prem us ādarś rūp ko prāpt kar saktā hai jismeī se bhog-lipsā yā śārīr-kāmnā kā lop ho saktā hai. yānī śārīr-sambandh ke mādhyam se hī vah ekātm milan prāpt hotā hai jisse punaḥ śārīr-sambandh sthāpit karne kī lipsā svataḥ luṭ ho jātī hai. śārīr kā ātaṅka pūrī tarah miṭ jātā hai. Ibid., 8.*

indem sie die Romane *Uske hisse kī dhūp* und *Cittakobrā* in diese Ausführungen einordnet. So richtet Manu, nachdem sie auf die ideale Form der Liebe gefunden hat, ihren Blick nicht mehr auf ihr Inneres (*antarmukhī*), sondern wendet sich der Gesellschaft zu.<sup>131</sup>

Im Zusammenhang mit körperlichen Beziehungen, die frei von Liebe sind, und welche charakteristisch für das indische Heiratssystem (*bhāratīya vivāh-paddhati kī svābhāvik sthiti*) seien, wird implizit auf jene Passage in *Cittakobrā* verwiesen, in der Manu den ehelichen Geschlechtsverkehr beschreibt. Dabei wird nochmals die Spaltung von Körper und Geist problematisiert und diese mit der Unterdrückung des eigenen Selbst (*ātmā-pīṛan*) assoziiert:

Ich bin der Ansicht, dass es keine schrecklichere Haltung geben kann, als dass der Geist und der Körper auf diese Weise aufgeteilt werden, so dass der Körper sich dem Genuss hingibt und der Geist abgesondert und unbeteiligt wie ein Wissenschaftler dessen Tun beobachtet. Nein, nicht gleichgültig, der Geist wird genötigt, in den schrecklichen Momenten der Pein, wenn er auch im Liebesgenuss keine Selbstvergessenheit findet, sich selbst zu verspotten. Er müht sich ab und ist gezwungen, sich selbst als nichtig zu erklären. Mühevoll muss er denken – der Körper ist Verehrung... der Körper ist Bewusstsein... der Körper ist alles... ich bin nichts... – auch diese Unterdrückung des eigenen Selbst habe ich in diesem Roman gezeigt.<sup>132</sup>

Garg schliesst ihr Vorwort mit einer Spitze gegen jene Kritiker, die sie der Obszönität beschuldigt hatten, und prangert erneut die mechanische Vorgehensweise und Oberflächlichkeit der Hindi-Literaturkritik an. Problematisch sei, dass nicht der literarische Text an sich geprüft werde, sondern lediglich einzelne Wörter als sittlich (*śīl*) oder obszön (*aśīl*) bewertet würden.<sup>133</sup>

Mit Blick auf „*Merī taraf se*“ lässt sich zusammenfassend festhalten, dass die bis anhin mehrfach und mit Nachdruck vorgebrachten, für den Roman angeblich essentiellen Themen wie die Auseinandersetzung mit der Zeit, die Liebe als ein Versuch, die Vergänglichkeit zu überwinden, die Suche nach einer eigenständigen Persönlichkeit, aber auch das Genre bzw. die poetische Qualität des Textes, in den Hintergrund rücken. Stattdessen lenkt Garg in ihrem dem Roman nachträglich beigelegten Vorwort die Aufmerksamkeit auf neue Inhalte: erstens, eine

---

<sup>131</sup> Ibid., 9.

<sup>132</sup> *maiṁ māntī hūṁ ki isse bhayāvah sthiti ko aur koī nahīṁ ho saktī jab man aur tan is tarah vibhakt ho jāeṁ ki tan bhog meṁ rat rahe aur man alag parā uske kāryakalāpoṁ ko vaijñānik kī tarah taṭasth bhāv se dekhtā rahe. nahīṁ, taṭasth nahīṁ, dāruṇ vyathā ke kṣaṇoṁ meṁ jab sambhog meṁ bhī use ātmavismṛti nahīṁ miltī, man apne par svayaṁ vyaṅgya karne par bādhyā ho jātā hai. yatna karke apne ko naganya banānā partā hai. sāyās socnā partā hai – śarīr hī ārādhnā hai... śarīr hī cetnā... śarīr hī sab-kuch hai... maiṁ kuch nahīṁ – is ātmā-pīṛan ko bhī dikhlāyā hai maiṁne is upanyās meṁ.* Ibid., 10.

<sup>133</sup> Ibid., 10.

als metaphysisch-transzendent konnotierte Form der Liebe, zweitens die Instrumentalisierung des Körpers und der Sexualität, anhand der die geistige Einswerdung der Geliebten möglich wird, und drittens die Überwindung einer Geist-Körper-Dichotomie. Diese Schwerpunktsetzung lässt vermuten, dass die Autorin die Relevanz von Liebe, Körper(lichkeit) und Sexualität im Text selbst oder zumindest in der frühen Rezeption des Romans nicht (mehr) abstreiten, sondern lediglich umdeuten kann – wobei sie jedoch die von ihr mehrfach kritisierte Reduktion des Textes auf diese Thematik indirekt verstärkt. Nachdem Garg im Gespräch mit Gupta noch behauptet hatte, dass die Sexualität ein ganz natürlicher, geradezu unbedeutender Aspekt im Leben von Frauen sei, wird diese Aussage nun insofern modifiziert, als die Sexualität nurmehr als Mittel zum Zweck in einem philosophisch-religiösen Referenzrahmen eine Daseinsberechtigung hat. Sie kanzelt an dieser Stelle nun auch sexuelle Beziehungen, die nur dem Sinnesgenuss, nicht aber der Verbindung der Seele der Liebenden dienen, als deviantes Verhalten ab. Garg, die in ihrem Vorwort implizit auf jene von den Kritikern beanstandete Passage im Roman Bezug nimmt, in der Manu den ehelichen Geschlechtsverkehr beschreibt, behauptet in ihrem Vorwort zudem, dass während des lieblosen ehelichen Beischlafs Körper und Geist nicht etwa vereint, sondern voneinander abgespalten werden. Doch bei genauer Betrachtung zeigt sich, dass diese Zeilen weniger von Qual, Hilflosigkeit und Unterjochung im Zuge einer Aufspaltung von Geist und Körper zeugen, sondern vielmehr demonstrieren, dass Manu den sexuellen Kontakt mit ihrem Ehemann durchaus zu genießen vermag. Garg unternimmt in ihrem Vorwort zum einen den Versuch, ihren Roman, genauer: die Thematik von Liebe und Sexualität, nachträglich in die Dichtung des *Chāyāvād* einzuordnen (siehe hierzu Kapitel 6.5), zum anderen verweist sie aber auch, und dies wohl zu Recht, auf die Problematik des Diskurses um die (Un)Sittlichkeit von fiktionaler Literatur.

Eine weitere Auseinandersetzung von Garg mit dem Vorwurf der Obszönität findet sich rund zwei Jahrzehnte nach der kontroversen Diskussion von *Cittakobrā* in einem weiteren Interview. Dieses Gespräch von Menon und Garg, das in der Publikation *Storylines: Conversations with Women Writers* (2003) abgedruckt wurde, zeichnet sich durch eine feministische Perspektive auf die Autorin und ihr Werk sowie durch den Miteinbezug eines breiteren Themenspektrums

von *Cittakobrā* aus.<sup>134</sup> Nach dem Verweis auf aktuelle Fälle von Zensur<sup>135</sup> moniert Garg, dass einige wenige Personen die Deutungshoheit über die hinduistische Kultur (Hindu sanskriti (culture)) innehaben und diese zur indischen Kultur per se erklären wollen. In Anspielung auf die jüngsten Zensurfälle und die Kontroverse um ihren Roman *Cittakobrā* merkt sie an, dass in Indien das Thema Sexualität am meisten Zündstoff birgt und im Laufe der Zeit zu einem zentralen Anliegen der „middle class“ und der „so-called upper castes“ geworden ist.<sup>136</sup> Mit Blick auf die Repressalien, mit denen sie sich während der Schmähkampagne um *Cittakobrā* konfrontiert sah, merkt Garg an, dass ihr nebst der Verhaftung besonders die ausbleibende Unterstützung bzw. der nur schwache Protest anderer Schriftsteller zugesetzt hat: Obwohl eine Schriftstellerin verhaftet worden war, hatte man sich schlicht und einfach an diesem Skandal ergötzt. Sie gibt zudem zu bedenken, dass sie für ihren ersten Roman *Uske hisse kī dhūp*, der noch unverblümter sei als *Cittakobrā*, nebst positiver Kritik auch negative Reaktionen geerntet, diese aber nicht in einer Hexenjagd (witch-hunt) gegipfelt hatten.<sup>137</sup>

Garg, die in diesem Zusammenhang auch auf ihre fehlende Vertrautheit mit den Mechanismen des Hindi-Literaturbetriebs und auf fehlende Vorgängerinnen bzw. Rollenmodelle verweist, begründet anschliessend ihre Unwissenheit und fehlende Abgebrühtheit mit ihrem familiären Hintergrund. Ihr Vater hatte an der Unabhängigkeitsbewegung teilgenommen, die „weltfremd“ (unworldly) gewesen sei, und ihre Mutter war zwar weder eine gute Hausfrau noch eine gute Mutter, jedoch eine grossartige Gesprächspartnerin. Auch ihre Schwester Mañjul Bhagat

---

<sup>134</sup> Der Sammelband *Storylines* basiert auf Workshops und Konferenzen, die Ende der 1990er und Anfang der 2000er Jahre abgehalten wurden. In dieser Publikation, die von zwei feministischen Forschungsgruppen (*Women's World* und *Asmita Resource Centre for Women*) herausgegeben wurde, wird die von Frauen in verschiedenen indischen Regionalsprachen verfasste Literatur mit Blick auf verschiedene Themen erörtert, nämlich Formen der Zensur, feministische Fragestellungen, die Lebenswirklichkeit der Autorinnen und Produktionsbedingungen von Literatur. Nach einer Einführung in diese Thematik folgen Kurzbiographien und Interviews mit den Autorinnen, darunter auch Garg. In der Kurzbiographie von Garg findet sich übrigens auch das zu Beginn von Kapitel 3 aufgeführte Zitat, das mit einem Abstand von etwa zwanzig Jahren an die kontroverse Rezeption von *Cittakobrā* und die damit in Zusammenhang stehende negative Wahrnehmung ihres Gesamtwerks erinnert.

<sup>135</sup> Diese Angriffe bzw. Zensurfälle werden in einer Fussnote wie folgt zusammengefasst: „A series of attacks in 1999, 2000 and 2001 against painters, film-makers and journalists in India.“ Namentlich genannt wird die Regisseurin Deepa Mehta. Menon/Garg 2003: 291.

<sup>136</sup> Ibid., 291.

<sup>137</sup> „You see, when I wrote my first book it got a good response despite the fact that it was more outspoken than *Chittacobra*. It got a lot of good and bad reviews, people objected to it but there was no witchhunt, and it also got an award. When your first book gets an award you feel very, very encouraged. The third and fourth story I wrote got prizes, the play that I wrote got an award from All India Radio, so all these things happened. My first book was published in 1975, the play was published in 1978, so within tree years all these things happened to encourage me – they would be encouraging for anybody who's just started writing. In my case – since I was a first-generation writer, my elder sister (Manjul Bhagat) and I started writing at the same time – I didn't have a role model. I didn't know how writers behave, I didn't know that they are also expected to have a social interaction with critics and editors. I didn't know that, and had no way of knowing it.“ Ibid., 292.

konnte ihr nicht als Vorreiterin dienen, da sie etwa zeitgleich zu schreiben begonnen hatte. Garg räumt ein, dass sie insofern naiv gewesen war, als sie ihre Werke nicht zensiert hatte, kritisiert aber, dass sie für diese Haltung schliesslich ungerechtfertigt der Effekthascherei bezichtigt und ihr die Glaubwürdigkeit als Autorin abgesprochen wurde.<sup>138</sup>

Auf die Anschlussfrage, ob sie als Mann weniger heftig angegriffen worden wäre, meint die Autorin, dass bei der kontroversen Rezeption ihres Romans tatsächlich nicht nur ihre Geschlechtszugehörigkeit eine entscheidende Rolle gespielt hatte, sondern auch der Fakt, dass sie keinen einflussreichen – ob männlichen oder weiblichen – Fürsprecher an ihrer Seite wusste. Ihre fehlenden Kontakte zu Kritikern und Herausgebern begründet sie damit, dass sie eine Einzelgängerin war, worin letztlich auch ihre Motivation zu schreiben wurzelt. Da sie gleich nach ihrer Heirat mit ihrem Mann in eine Kleinstadt gezogen war und zwei Söhne bekommen hatte, konnte sie weder ihre akademische Karriere weiterführen noch soziale Kontakte, wie sie sie aus ihrer Zeit in Delhi kannte, pflegen. Einen Ausweg aus ihrer Einsamkeit fand sie erst durch das Schreiben, doch fühlte sie sich letztlich auch im Hindi-Literaturbetrieb als Aussenseiterin und wurde auch als solche behandelt. Garg deutet an, dass ihr Schreiben wegen dieser Erfahrungen auf einer unterbewussten Ebene (subconscious level) gelitten hatte. Sie bekennt sich schliesslich dazu, dass sie nach Anerkennung für ihr Schreiben strebt. In diesem Zusammenhang weist sie explizit auf die Bedeutung der unterschiedlichen Institutionen und Mechanismen des Literaturbetriebs sowie die potentiellen Plattformen für AutorInnen hin.<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> „In the beginning they were quite nice about it, you know. I was encouraged in the feeling that we are allowed total freedom in writing. So what happened with *Chittacobra* gave me a big shock, and what really hurt me, and hurts me even now was... not only did they question the book, not only did they criticize the book, the critics, the literary establishment, they questioned my credentials as a writer. They said that I had written that book in order to shock, to titillate. This is something which, to date, I haven't got over because, you see, my credentials were absolutely unquestionable. I could be a bad writer, I could be a rotten writer, but I was not a dishonest writer. Dishonesty was something that just wasn't there.“ Ibid., 293.

<sup>139</sup> „[...] to be very frank, it matters to me to have my writing acknowledged. It may not matter to some people but it matters to me – what doesn't matter to me is disagreement and dissent or criticising my way of thinking – that doesn't matter, but questioning my credentials as a writer, misreading my work and ignoring me, that does... If they prepare a list of writers of the last 30 years and don't include me, it matters to me. I mean, I am being absolutely frank about it, I would like to have awards. I don't need the money, but an award opens so many avenues... I have things to say, I speak well, but I am not just an orator, and those things will get said only if I am given an opportunity to be on the dais [e.g. stage; R.K.], because everything doesn't get said in the writing. I have to respond to people if I disagree, only then will new points emerge. If I'm not a Sahitya Akademi Award winner they will not ask me to speak at Sahitya Akademi functions. My books are not being translated – this is only one example, but there are other things. If a delegation is sent abroad I am not sent, though I have probably have more to say than others. Things like that do matter. I enjoy being on the stage, you know, I enjoy reading my stories. It's like a performance, and I love it!“ Ibid., 294-295.

Auf die Frage, inwiefern auch ihre Schwester Mañjul Bhagat von der Kontroverse um *Cittakobrā* tangiert wurde, merkt Garg an, dass diese ihr zur Selbstzensur bzw. zur Entfernung der als anstössig bezeichnete Passage für eine Neuauflage geraten habe. Bereits nach der Publikation von *Uske hisse kī dhūp* hatte ihre Schwester ihr zu verstehen gegeben, dass eine Frau zwar eine Affäre haben könne, aber dass deren literarische Darstellung nicht goutiert werde. Ihrer Meinung nach stand die Frage des Anstandes (*decorum*) nicht nur im Zentrum der Debatte, sondern war darüber hinaus auch mit der Geschlechtszugehörigkeit eng verknüpft. In diesem Zusammenhang erinnert Garg daran, dass sich die harsche Kritik an *Cittakobrā* nicht (nur) dahingehend begründen lässt, dass der Roman die Gefühle der Kritiker verletzte, sondern dass man ihr (auch) den Erfolg neidete:

I think, by the time *Chittacobra* happened there was a lot of jealousy and the jealousy was more evident among women. I don't think that *Chittacobra* morally offended them more than *Uske Hisse ki Dhoop* but it hurt their egos, the male ego, and that combined with the fact that in four years I'd written four books – it became like, let's teach her a lesson. Then it got out of hand...<sup>140</sup>

Sie verweist an dieser Stelle zwar auf Rivalitäten mit männlichen Exponenten des Hindi-Literaturbetriebs, streift aber den Umstand, dass offenbar auch Frauen bzw. Hindi-Autorinnen mit ihr konkurrierten, nur flüchtig.<sup>141</sup> Sie betont mit Blick auf die Hetzkampagne von *Sārikā*, dass sie weder eine Entschuldigung noch ihr Bedauern ausgedrückt habe, und dass sie auch Zensurforderungen widerstanden hatte. Nach einem Seitenhieb darauf, wie sich der Rat ihres Verlegers Rajendra Yādav nachteilig auf ihren zweiten Roman *Vaṃśaj* ausgewirkt hatte<sup>142</sup>, behauptet sie, dass ihre nachfolgenden Werke wegen der kontroversen Rezeption von *Cittakobrā* nicht die ihnen gebührende Wertschätzung erhielten:

You see, what happened with *Chittacobra* was not just what happened to *Chittacobra*, it affected all my other books which came later, which were very important. They were rejected. As I said earlier, it's like you rape a woman and she becomes the one who has

---

<sup>140</sup> Ibid., 296-297.

<sup>141</sup> Garg dürfte sich nicht (nur) auf Hindi-Autorinnen im Allgemeinen beziehen, die seit den frühen 1970er Jahren vermehrt in Erscheinung getreten waren, sondern im Besonderen auf Sūryabālā, deren Werke Ende der 1970er Jahre offenbar auch Beachtung gefunden hatten, und die sich abfällig über den Roman *Cittakobrā* geäußert hatte (siehe Kapitel 3.1). Dass Gargs Kritik (in)direkt an Sūryabālā gerichtet ist, kommt auch dadurch zum Ausdruck, dass im Anschluss an diese Passage nochmals deren Schmähbrieft (offensive letter) erwähnt wird.

<sup>142</sup> „Vanshaj got ruined, I think, because of Yadav, because when I showed him the script which was like a stream of consciousness, it went here and there, he said, it was badly crafted, loosely crafted, and because the theme was not... I was not in it. So naturally, when Yadav said that, I said okay, I can write it as a straight story and I did. It was only later that I found that's not my style, none of my other books were written in that way, it was a kind of experiment.“ Ibid., 297.



committed the crime. So that is what happened – they wouldn't even read the book, just condemn it [...].<sup>143</sup>

In Anbetracht dessen, dass ihre Werke nur auf das Thema der Sexualität reduziert wurden, während ihre Auseinandersetzung mit politischen und gesellschaftlichen Problemstellungen ausgeblendet worden war, bilanziert Garg, dass sie vielleicht nicht auf den als anstössig empfundenen Seiten hätte beharren sollen.<sup>144</sup> Sie resümiert, dass einem Mann ein schlechter Ruf (notoriety) weniger hartnäckig anhafte als einer Frau, was auch damit zusammenhänge, wer im patriarchalisch organisierten Literaturbetrieb die Entscheidungsmacht inne habe.

Im Anschluss daran richtet Garg den Fokus auf drei Metaphern, die im Schreiben von Frauen wirkmächtig sind, und zwar die Metapher der Schuld (metaphor of guilt), der Mutterschaft (motherhood) und der Sexualität (sexuality). Die Metapher der Mutterschaft ist problematisch, da sie auf eine patriarchalische Art und Weise nur im Rahmen der Ehe anerkannt wird, und da der fürsorglich-nährende Aspekt von Mutterschaft im Vergleich zur Bedeutung des Gebärens unterbewertet wird.<sup>145</sup> Die Thematik der Fürsorge (nurturing) wird seit den 1970er Jahren im Schreiben von Frauen abgehandelt, wobei diese Fürsorge nicht nur Kindern gelten muss, sondern auch der Umwelt – ganz im Sinne eines Umweltfeminismus' (eco-feminism) – und Mitmenschen bzw. Freunden. In diesem Zusammenhang verweist Garg auf eine Tendenz, auch die fürsorglichen Instinkte von Männern aufzuwerten und darzustellen. Nach dieser implizierten Forderung, die Metapher der Mutterschaft zu revidieren, plädiert sie dafür, sich von der Metapher der Schuld zu befreien und im Zuge dessen auch den Topos der „gefallenen Frau“ (fallen woman) als idealtypisches Frauenbild für obsolet zu erklären.<sup>146</sup>

---

<sup>143</sup> Ibid., 297-298.

<sup>144</sup> „I now think, to tell you the truth, that maybe those two pages were not worth it. Maybe Manjul was right, *“Agar woh do page nikal dete to kya fark padta.”* (What difference will it make if you remove those two pages.) But the damage had been done. She was right, they never read *Anitya* properly. My main pain is that when I wrote a political novel, or when I wrote – you know, I don't write about sex, I write about issues and major social issues, they never talked about the novel. Even though it got a lot of reviews at that time I could not redeem myself. Even now. But now I have decided to withdraw. I don't go around being nice to people to put it very, very bluntly. But look at Maitreyi Pushpa, she writes about sex with such abandon *to, kuch nahin...* Look at Manohar Shyam Joshi, Krishna Baldev Vaid... but I don't think a book like *Chittacobra* was even written later because they are not dealing with *issues*, they are only talking about sex. But I am talking about other things... A man can blow his own trumpet, for a woman it's more difficult.“ Ibid., 298.

<sup>145</sup> Ibid., 299.

<sup>146</sup> „Getting rid of guilt is very important, and that is something which is *really* happening. It has happened with me, and it has happened with a few other people. As I said, it all came out of the fallen woman syndrome. People found it very difficult to give up the fallen woman syndrome because it was such a treasure trove, and it was the necessary counterpoint to the good woman. But a good woman was a bore in literature. If you didn't have this fallen woman, if you didn't have her raving and ranting and all that guilt – *prayaschit*, you know – what do you write about, how do you portray a woman?“ Ibid., 300.

Garg behauptet in diesem Zusammenhang, dass sie selbst wohl eine der ersten Autorinnen war, die darüber geschrieben hatte, wie Frauen sich von Schuld freimachten, gerade auch im Rahmen von (ausser)ehelichen sexuellen Beziehungen.<sup>147</sup> Auf die Frage, ob ihre Familie ihre Werke lese – womit wohl die Problematik von negativer Kritik, Repressalien und Zensur angesprochen wird, mit der sich Autorinnen in ihrem Umfeld konfrontiert sehen könnten – berichtet sie, dass ihre Familie ihre Werke zuerst ignorierte. Selbst als sie im Zuge der kontroversen Rezeption von *Cittakobrā* gegen die Hetzkampagne und die Klage vor Gericht angehen musste, habe man ihr Schreiben ausgeblendet.<sup>148</sup>

Die Vermutung, das Thema der Schuld könnte auch mit der Thematik eines Sich-Artikulierens (the guilt about giving voice) und dem Hinaustreten in die Öffentlichkeit verknüpft sein, weist die Autorin kategorisch zurück. Das Problem der Schuld ist primär verknüpft mit der Sexualität, der Reinheit der Mutterschaft und der Sorge, man könne die Familie vernachlässigen, aber nicht mit der Frage, ob man sich in der Öffentlichkeit exponiere. Im Anschluss daran betont Garg, dass in ihrem Schreiben die Frau als ein rational-intellektuelles Subjekt (cerebral self in a woman) zentral ist, was ihr auch den Vorwurf eingebracht hatte, sie sei intellektuell (boudhik – intellectual), während von Frauen doch gemeinhin erwartet werde, dass sowohl sie selbst als auch ihre Werke durch Emotionalität, Sanftheit und Sinnlichkeit charakterisiert sein sollten: „As an emotional being you are accepted. If your writing is emotional, tender, romantic, even sensual, it is accepted more than if it is cerebral.“<sup>149</sup> Überhaupt genießt in der Hindi-Literatur die Unschuld (innocence) einen hohen Stellenwert, während Satire höchstens von Autoren, nicht aber von Autorinnen, halbwegs akzeptiert wird: „Cerebral becoming philosophical is accepted, but cerebral turning into a cynical or satirical exposition of things which are held in high regard – that is difficult to digest. It is particularly difficult coming from a woman because woman is the keeper of piety.“<sup>150</sup> Auf die Frage, ob eine Frau in der Wahl ihrer Themen eingeschränkt sei, antwortet Garg, dass es vielmehr um die adäquate literarische Darstellung eines Themas geht, wobei jedoch Fragen der sexuellen Moral und die Ablehnung der Mutterschaft per se problematisch sind. Im Zusammenhang mit der (Literatur)Sprache verweist

---

<sup>147</sup> Ibid., 300.

<sup>148</sup> „[...] I realised that they had decided to shut that out totally, to the extent that when I said *subah mein busy hoti hun* (I’m busy in the mornings) or *main America ja rahi hun mujhe paper likhna hai* (I have to write a paper because I’m going to America) I made it very clear that mornings were for writing, they would say, *haan subah to ghar ka bahut kam hota hai*. (Oh, yes, there’s always housework to be done in the morning.) It was only when my father-in-law was dying that I realised he had read something of mine because in the hospital he told me, *Mridula, tum likhti to achcha ho par tum apni kahaniyan khatam kyon nahin karti?* (You write well, but why don’t you ever finish your stories?) He was used to the classical tradition.“ Ibid., 300.

<sup>149</sup> Ibid., 303.

<sup>150</sup> Ibid., 304.

sie darauf, dass Frauen mehr Sprachregister verwenden als Männer, dass aber von Seiten der männlichen Kritiker häufig moniert wird, dass die von Autorinnen in ihren Werken verwendete Sprache nicht adäquat sei. Sie merkt an, dass sie eine spontane Autorin ist und ihre Themen häufig auf intensiven Erfahrungen beruhen. Das Genre kristallisiert sich erst während des Verarbeitungs- bzw. Schreibprozesses heraus, wobei sie Dramen aber wegen ihres einzelgängerischen Naturells kaum mehr verfasst.<sup>151</sup>

Die Frage, ob sie selbst Zensur auf ihr Schreiben ausgeübt habe, verneint die Autorin, merkt aber an, dass ihr Schreiben durch die Kontroverse um *Cittakobrā* gelitten hatte. Die Kritik an ihrem Roman und an ihrer Person führte dazu, dass sie in den Jahren zwischen 1984 und 1996 – bzw. zwischen der Publikation der Romane *Maim aur maim* und *Kaṭhgulāb* – aufgrund einer unbewussten Zensur (unconscious censorship) das Genre Roman für die Verarbeitung literarischer Themen mied.<sup>152</sup> Stattdessen verfasste sie, auch im Zuge von Reisen auf dem Subkontinent, Kolumnen, in denen sie gesellschaftliche Themenstellungen verarbeitete. Erst mit der Publikation des Romans *Kaṭhgulāb* konnte sie dieser unbewussten Zensur enttrinnen.<sup>153</sup> Als Garg ihre Entwicklung als Schriftstellerin nachzeichnet, zeigt sich ein Bewusstseinswandel, veweist sie doch auf den Verlust von Selbstvertrauen, Zuversicht und Unbefangenheit:

I think I had a lot of confidence during the first five or six years of my writing. Gradually, I lost that confidence and I developed a very critical eye with regard to my work. [...] Till I wrote *Chittacobra* or *Uske Hisse ki Dhoop* I thought the majority of people think the way I do. It was a shock to me to realise that the majority of them don't think like that, so once I became conscious of that I also became critical. The moment you become critical you write less – because to that extent it's true, you do need a kind of innocence to be able to write – but I think a kind of cerebral maturity developed, a little less... playing with words. The playfulness has gone.<sup>154</sup>

---

<sup>151</sup> „I am a very spontaneous writer so I don't keep a diary, I don't keep journals, I don't write letters – I don't even have a very planned kind of outline or anything like that for a novel. If I have a very intense experience, and after a lapse of time if that experience in its original form remains intense, I usually write it as a story. If that experience gets added to and changes its character because of my memory and reading, then I will probably write it into a novel. I started with plays – I wrote a play very early on but I found that its performance meant that I had to depend on other people. That was a little difficult because I am not very good in a group [...]“ Ibid., 306-307.

<sup>152</sup> „[...] my writing *has* suffered, because those twelve years when I did not write a novel – between 1984-1996 – whenever I thought of a topic, a theme which came very naturally to me, I thought they'll say this is no subject. [...] In a way there was an unconscious censorship, otherwise I might have written one or two more novels.“ Ibid., 307.

<sup>153</sup> „[...] when I started writing *Kaṭhgulab* I thought, well they criticize me all the time, anyway, so to hell with it, I'll write something that they will really find shocking. I'll do what they accuse me of, I'll write about the *strivimarsh*, the woman's point of view. No holds barred – I don't care. This was the first time that I didn't censor myself, because I have suffered from that.“ Ibid., 308.

<sup>154</sup> Ibid., 308.

In diesem Kontext betont Garg aber auch, dass ihre Entwicklung zur Autorin ganz wesentlich für die Konstitution ihres Selbstbildes, gerade auch als Frau, war, und dass sie daraus auch ihren Lebenswillen schöpfte: „[...] when they ask, how will you define being a woman, I say I define being a woman as being a writer.“<sup>155</sup>

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Garg in ihrem Gespräch mit Menon erneut auf ihren familiären Hintergrund und die Motivation, eine schriftstellerische Tätigkeit aufzunehmen, zu sprechen kommt. Auch die kontroverse Rezeption des Romans und im Besonderen der Vorwurf der Obszönität sowie Formen von Zensur werden, wie das übergeordnete Interesse der Publikation erwarten lässt, prominent erörtert und unter einem feministischen Blickwinkel erörtert.<sup>156</sup> Im Zusammenhang mit der Rezeption von *Cittakobrā* weist Garg darauf hin, dass nicht nur der Vorwurf der Effekthascherei und der Umstand, dass ihr die Glaubwürdigkeit als Autorin abgesprochen wurde, sie schwer getroffen hatte, sondern auch die geringe Solidarität in der literarischen Gemeinschaft. Das Hauptmotiv für die Brandmarkung ihres Romans besteht ihrer Ansicht nach darin, dass man(n) ihr den Erfolg neidete. Sie betont in diesem Interview zudem, dass sie nicht Zuflucht zu einem Patron gesucht hatte – was jedoch eine recht geschönte Darstellung ist, da Garg sich wiederholt auf den bedeutenden Literaten Jainendra Kumār berief, und sich Mitstreiter wie Yogeś Gupta und Dinesh Dvivedī mehrfach für ihre Anliegen eingesetzt hatte. Im Zusammenhang mit der Thematik der Zensur weist sie darauf hin, dass ihr Geschlecht insofern eine entscheidende Rolle gespielt hatte, als es einer Frau offenbar nicht zustehe, derart unverblümt über die Sexualität zu schreiben bzw. gegen den Anstand zu verstossen. Einmal mehr stellt sie die männlichen Vertreter und traditionalistischen Strukturen der Hindi-Literaturkritik in Frage. Mit Blick auf die Thematik der Zensur merkt sie an, dass die abwertende und einseitige Rezeption von *Cittakobrā* nicht nur ihre nachfolgenden Werke auf eine nachteilige Weise tangiert, sondern sie selbst auch auf einer unbewussten Ebene beeinflusst hatte. So mied sie einerseits zwölf Jahre lang das Genre Roman, andererseits verlor sie bis zu einem gewissen Grad ihre Zuversicht und ihre Unbefangenheit wegen der turbulenten Ereignisse um *Cittakobrā*. Sie resümiert, dass sie sich erst mit der Publikation von *Kaṭhagulāb* von dieser unbewussten Zensur zu befreien vermochte. In ihrem Gespräch mit Menon arbeitet Garg nicht mehr die zentralen Inhalte des Romans, wie sie sie in den frühen Interviews und in ihrem Vorwort „*Merī taraf se*“

---

<sup>155</sup> Ibid., 308.

<sup>156</sup> Gargs Auseinandersetzung mit verschiedenen Formen von Feminismus wird auch durch ihre Aktivitäten an ausländischen Universitäten und im Rahmen verschiedener Essays ersichtlich. Siehe hierzu Kapitel 2.1.

ausformuliert hatte, heraus, sondern lenkt den Blick auf drei für sie zentrale „Metaphern“ (metaphors) bzw. Thematiken, nämlich Mutterschaft, Sexualität und Schuld. Sie plädiert, wohl gerade auch im Rückblick auf den Roman *Cittakobrā* bzw. dessen kontroverse Rezeption, dezidiert dafür, die Sexualität der Frau – und damit auch den weiblichen Körper – von der Frage der Schuld zu befreien. Zudem stellt sie die Annahme, eine Frau sei per se gefühlsbetont, sanft und sinnlich, in Frage, und plädiert dafür, die Frau als eine intellektuelle, rationale Persönlichkeit zu positionieren.

Gargs Forderungen, die Sexualität von der Schuld zu befreien und die Frau als denkendes Subjekt darzustellen, sind auch in einigen Essays und Interviews dokumentiert, die rund 25 Jahre nach der Publikation des Romans publiziert wurden, wobei aber nur noch flüchtig auf *Cittakobrā* sowie dessen frühe Rezeption angedeutet wird.<sup>157</sup> Zwei dieser Texte wurden in einem Sonderband der Zeitschrift *Punaśca* mit dem Titel *Mr̥dulā garg par ekāgra* (2004) publiziert, der von Gargs Mitstreiter Dineś Dvivedī herausgegeben wurde und in dem sich verschiedene Autoren und Autorinnen mit der Autorin und ihrem Werk beschäftigen. Angesichts des verbürgten Engagements von Dvivedī – man erinnere sich an sein langes Interview mit Garg in *Sārikā*, in dem er sie als renommierte Schriftstellerin vorstellt und ihr eine Plattform bietet, ausführlich über ihre Person, ihre schriftstellerische Tätigkeit und den Roman *Cittakobrā* zu sprechen – kann dieser Sonderband durchaus als ein weiterer Versuch verstanden werden, die Autorin und ihr Werk zu rehabilitieren. Gerade in Dvivedīs eigenen Beiträgen wird nicht nur eine positive Einschätzung von Garg und ihrem Prosawerk ersichtlich, sondern zeigt sich auch eine gewisse Übereinstimmung mit ihren Positionen, wie sie sie in ihren Interviews und ihrem Vorwort vorgebracht hat. In seinem Vorwort „Jahrhundertliteratur“ (*Sadī kā lekhan*) merkt Dvivedī an, dass Gargs überaus feinfühlig (*behad samvedanśīl*) Romane und Erzählungen vom Ringen des Individuums mit einer sich ändernden Gesellschaft und seinem eigenen Selbst handeln. Er bestimmt Gargs Position in der Hindi-Literatur dahingehend, dass sie eine Autorin des Unterbewusstseins (*antaścetnāvādī kathākār*) ist, und sie in die Tradition einer existentialistisch-psychoanalytischen Literatur gestellt werden kann:

Mr̥dulā Gargs literarische Texte sind in der Entwicklung der Roman- bzw. Erzählliteratur als ungeheuer empfindsame Werke zu verstehen. Als ein herausragendes Merkmal ihres Schreibens gilt die präzise Beschreibung, wie sie für das Romangenre in der Hindi-Erzählliteratur typisch ist. Ob eine sich entwickelnde Gesellschaft, der auseinanderbröselnde Existentialismus oder das Ich eines Individuums, das mit seinem Bewusstsein einen Ausweg aus der Abstrusität der verworrenen Umständen sucht – all

---

<sup>157</sup> Siehe hierzu auch Gargs Essay „The Reality and Metaphor of Womanhood in Indian Literature“, der in Kapitel 3.5 besprochen wird.

diese Brüche und Unvereinbarkeiten werden im Rahmen ihrer Romane in Harmonie gebracht. Es ist deshalb wohl angemessener, Mṛdulā Garg als eine Autorin des Unterbewusstseins zu bezeichnen. Mṛdulā Garg steht der Tradition von psychoanalytischen Autoren wie Jainendra Kumār und Ilācandra Jośī nahe. Damit ist nicht gemeint, dass sie eine Autorin ist, die diese Linie weiterführt, da selbst diese beiden, Jainendra und Ilācandra, einen modernen Blickwinkel hatten, der geprägt war von idealistischen Widerspiegelungen ihrer Zeit. Aber Mṛdulā hat sich weiterentwickelt – sie kann als Autorin bezeichnet werden, die sich durch eine moderne Position gegenüber dem Unterbewusstsein auszeichnet.<sup>158</sup>

Im Anschluss daran werden jene Werke aufgezählt, die später auch in zahlreichen anderen Beiträgen des Sammelbandes thematisiert werden, nämlich die Romane *Uske hisse kī dhūp*, *Cittakobrā*, *Anitya*, *Maiṁ aur maiṁ* und *Kaṭhguḷāb*<sup>159</sup> sowie die beiden Kurzgeschichten „*Rukāvaṭ*“ und „*Avakāś*“. Mit Blick auf *Cittakobrā* – und auch *Uske hisse kī dhūp* – hält Dvivedī fest, dass darin die Thematik der Liebe (*prem*) und Sexualität (*kām*) zentral ist. Ganz im Einklang mit Gargs Vorwort „*Merī taraf se*“, das jedoch nicht namentlich genannt wird, führt er aus, dass die Liebe das beste Mittel ist, um die Vollständigkeit (*sampūrṇatā*) und Erhabenheit (*udāttatā*) des Lebens zu erfassen. Die Liebe ist zwar nicht-körperlich (*aśarīrī*) bzw. platonisch (*pleṭonik*), findet ihren Ausdruck aber primär im Körper. Gargs Schreiben handelt von der Suche eines Ichs (*asmitā*), das sich von der Frustration (*dhumdhātī*) und dem Verdruss (*ūb*) über die Mann-Frau-Beziehung lossagen will. In den beiden Romanen steht nicht die Sinneslust (*bhoglipsā*), sondern das Streben nach Selbstzufriedenheit (*ātmatuṣṭi*) im Zentrum. Mit der Bemerkung, dass die damaligen Rezensenten (*mūlyāṅkankārom*) stattdessen eine heftige Auseinandersetzung um die Unsittlichkeit (*aśīlatā*) und Amoralität (*anaitikatā*) von *Cittakobrā* initiiert hätten, erinnert er kurz an die kontroverse Rezeption des Romans.

Im Anschluss an Dvivedīs programmatische Ausführungen werden die Inhalte von *Anitya*, *Maiṁ aur maiṁ* und *Kaṭhguḷāb* skizziert und die Biographie von Garg nachgezeichnet.<sup>160</sup>

<sup>158</sup> *mṛdulā garg kā lekhan upanyās athvā kathā-sāhitya ke daur kā behad saṁvedanśīl lekhan hai. hindī kathā-sāhitya kī aupanyāsik vidhā kā sūkṣmatam citraṇ unke lekhan kī ek pramukh viśeṣṭā hai. vikās kartā huā samāj ho athvā vigṛhīt hotā huā astitvavād, uljhāvpūrṇ paristhitiyoṁ kī jaṭītam gūṛhtā ke antargat nikās kī cetnā kī talās kartā huā vyakti kā ‘sva’ – inhīm sab viśaṅgatiyoṁ se saṅgati biṭhātā huā hai unkā aupanyāsik āyām. mṛdulā garg ko yadi ham antaścetnāvādī kathākār kaheṁ to jyādā muphīd hogā. mṛdulā garg kī pūrvavartī paramparā jainendra kumār aur ilācandra jośī jaise manoviśleṣaṇvādī kathākārom ke jyādā nikaṭ ṭhahartī hai. parantu iskā arth yah nahīm huā ki ve usī dhārā ko āge barhāne vālī lekhak haiṁ. kyoṁkī jainendra aur ilācandra in donoṁ ke pās hī unke yug kī ek ādarśvādī praticchāyā se grast ek ādhunik dṛṣṭi hai. parantu mṛdulā isse āge haiṁ. unheṁ ham antaścetnā kī ādhunik bhaṅgimā kā kathākār kah sakte haiṁ. Dvivedī 2004: 3.*

<sup>159</sup> Weshalb Gargs zweiter Roman *Vaṁśaj* im gesamten Sammelband mit keiner Silbe erwähnt wird, bleibt unklar – allenfalls entspricht dies dem Wunsch der Autorin selbst, hatte sie doch in ihrem Interview mit Menon ihre Unzufriedenheit über *Vaṁśaj* geäußert.

<sup>160</sup> Zu Gargs Lebenslauf siehe Kapitel 2.1.

Danach folgen Aufsätze über das Werk der Autorin, in denen verschiedene ForscherInnen die Erzähltechnik, die Thematik der Frustration, Sexualität und Revolte, die Frage der Emanzipation (*strī vimarś*) oder die Darstellung von Frauenfiguren im Prosaschaffen von Garg beleuchten. Auf diese Essays folgen anekdotische Porträts und Erinnerungen von Weggefährtinnen, Interviews mit Garg, Textauszüge aus den Kurzgeschichten *Harī Bindī* und *Vināś dūt* sowie aus ihren Romanen *Uske hisse kī dhūp*, *Cittakobrā*<sup>161</sup>, *Anitya*, *Maim aur maim* und *Kaṭh gulāb*, und schliesslich auch die oben genannten beiden Essays (*vimarś*) von Garg. Wie im Folgenden erörtert wird, rekurriert die Autorin darin nochmals auf die kontroverse Rezeption ihres Romans, setzt aber auch neue inhaltliche Akzente und vertieft die beiden in ihrem Interview mit Menon vorgebrachten Forderungen, nämlich die von Schuld befreite (weibliche) Sexualität und die Frau als rational-intellektuelles Subjekt.

In ihrem ersten Essay „*Bhog kaho yā tyāg*“ (2004a) setzt sich Garg mit zwei (vermeintlichen) Gegensätzen auseinander, nämlich dem Genuss (*bhog*) bzw. Hedonismus und der Entsagung oder Askese (*tyāg*). Ausgehend von der Feststellung, dass in ihrem Werk stets ein Konflikt (*takrāv*) und die Zusammenführung (*punarmilan*) dieser beiden Konzepte auszumachen sind, stellt sie die Frage, ob Hedonismus und Entsagung nicht einfach zwei Seiten einer Medaille sind, die sich gegenseitig ergänzen oder gar als Äquivalente aufgefasst werden können.<sup>162</sup> Beim Nachdenken über diese Frage sei sie zu ihren Anfängen zurückgekehrt, nämlich zu ihrer Sozialisation in einer Jaina-Familie und den zentralen Lehren des Jainismus.<sup>163</sup> Im Anschluss daran richtet Garg den Fokus auf die Ebene der Literatur, wobei sie zunächst das Klischee, dass in der westlichen Literatur (*paścimī sāhitya*) das Konzept des Genusses (*bhog*) und in der östlichen Literatur (*pūrvī sāhitya*) jenes der Entsagung (*tyāg*) prominent thematisiert wird, mittels einiger Beispiele in Frage stellt.<sup>164</sup> Mit Blick auf ihr eigenes Werk konzentriert sie sich

<sup>161</sup> In der aufgeführten Textstelle wird geschildert, wie die Ich-Erzählerin Manu, die sich vor Sehnsucht nach dem abwesenden Geliebten Richard verzehrt, in der Küche das Essen für die Verwandten ihres Mannes zubereitet und sich dabei wünscht, sich wie Gregor Samsa in Kafkas *Die Verwandlung* in ein Insekt verwandeln zu können.

<sup>162</sup> Garg 2004b: 238.

<sup>163</sup> Garg weist darauf hin, dass sie zwar aus einer Familie stamme, die den Glauben nicht streng praktiziert habe, sich aber dennoch intensiv mit dem Jainismus (*jain dharm*) auseinandergesetzt habe. Als zentrale Elemente des Jainismus hält sie fest, dass das Leben von Leid (*dukh*) erfüllt sei, und das letzte Ziel des Lebens darin bestehe, vom Kreis von Geburt und Tod befreit (*janm-maraṇ ke cakr se mukti*) zu werden, um das Nirvana (*nirvāṇ*) zu erlangen. Zentral sei es, Leid zu vermeiden und das höchste Ziel (*paramodharm*), die Gewaltlosigkeit (*ahiṃsā*), anzustreben. Ibid., 238-240.

<sup>164</sup> Als Beispiele der „westlichen“ Literatur, in denen auch die Entsagung thematisiert werde, nennt Garg Werke von Dostojewsky, André Gide, Anatole France und Graham Greene. Im Zusammenhang mit der indischen Literatur wird zwar auch auf Texte von Kālidāsa und Śūdrak verwiesen, doch liegt der Schwerpunkt auf dem Hindi-Autor Jainendra Kumār. Insbesondere in seinem Roman *Tyāg patra* werde die Haltung vertreten, dass nur Askese (*tyāg*) bzw. Entsagung (*aparigrah*) dem Individuum zu völliger Befreiung verhelfen könne. Ibid., 240-241.

auf den Roman *Kaṭhguḷāb*, ordnet aber zunächst *Cittakobrā* in den skizzierten Kontext von Genuss/Hedonismus und Askese/Entsagung ein. Indem sie implizit auf die als anstössig erachtete Passage Bezug nimmt, konstatiert sie, auf eine eher verallgemeinernde Weise, dass sie in ihrem Roman die essentielle Dichotomie zwischen Körper und Geist (*deh aur mastiṣk ke naisargik dvait*) verhandelt hat.<sup>165</sup>

Auch in ihrem Beitrag „*Deh kabhī āzād ho hī nahīm saktī*“ (2004b) denkt Garg über die bereits mehrfach erwähnte Dichotomie zwischen Körper und Geist, über den Körper und die Sexualität nach, wobei sie erneut auf die als anstössig empfundene Passage in *Cittakobrā* anspielt. Sie weist darauf hin, dass Autorinnen schon seit geraumer Zeit über die Sexualität der Frau (*strī kī seksualitī*) schreiben, wie vor ihr beispielsweise Kṛṣṇā Sobtī und Ismat Cugṭāī. Garg will jedoch zwischen ihrem Schreiben und den literarischen Texten anderer Schriftstellerinnen einen signifikanten Unterschied ausmachen. In den Werken vieler Autorinnen, die von ausserehelichen Beziehungen handelten, würden sich die Frauen nur aus Enttäuschung und Frustration in andere Männer verlieben. In *Cittakobrā* hingegen wurde womöglich zum ersten Mal in der Erzählliteratur (*kathā sāhitya*) die aussereheliche Beziehung einer Frau frei von Schuldgefühlen (*aparādhbodh*) dargestellt. Denn nicht nur in der Hindi-Literatur der 1960er und 1970er-Jahre, sondern auch in der westlichen Literatur (*pāścātya sāhitya*) wurde das sexuelle Verlangen (*strī kī seksual kāmṇā*) und die aussereheliche Liebe (*vivāhetar prem*) der Frau stets mit dem Thema der Schuld verbunden. Zwar handelt auch *Cittakobrā* von einem inneren Dilemma (*duvidhā*) einer Frau zwischen zwei Männern, von innerem Aufruhr (*kaśmakaś*) und Leid (*dukh*), doch sind diese Themen nicht verknüpft mit der Frage der Schuld, weswegen sich die Frau auch nicht als „gefallene Frau“ (*patitā*) wahrnehmen muss. Den (angeblichen) Pioniercharakter ihres Romans behauptet Garg zudem insofern, als nach der Publikation von *Cittakobrā* auch in den Werken anderer Autorinnen die Liebe und Lust der Frau allmählich von der Frage der Schuld entkoppelt wurde.<sup>166</sup> Im Anschluss daran verweist sie einmal mehr auf die Spaltung zwischen Körper und Geist, wobei der Körper nicht eigenständig (*svatantra*) und frei (*ājād*) ist, sondern immer unter Kontrolle des Hirns (*mastiṣk*) bzw. des Geistes steht. Mit Blick auf *Cittakobrā* hält sie fest, dass die Dichotomie (*dvait*) zwischen Körper (*śarīr*) und Geist (*mastiṣk*) es einer Frau erlaubt, ihre körperlichen Tätigkeiten zu beobachten und analysieren. Sie moniert in diesem Kontext, dass die Kritiker sich primär daran gestört hatten, dass die Frau als rationales Wesen (*vicārvān hone*) repräsentiert wurde:

---

<sup>165</sup> Ibid., 244-245.

<sup>166</sup> Garg 2004a: 235.



Ich habe inzwischen realisiert, dass nicht an der kühnen Beschreibung selbst Anstoss genommen wurde, sondern daran, dass die Frau als rationales Wesen dargestellt wurde und sie analysieren konnte, wie sie in der körperlichen Vereinigung mit dem Ehemann den Höhepunkt erreichte.<sup>167</sup>

Da in der Literatur ein solches Verhalten bislang Männerfiguren vorbehalten war, hatte diese Frauenfigur, die den Körper eines Mannes benutzt habe, dem männlichen Ego (*puruṣocit ahaṃ*) einen Hieb versetzt – ein Vorwurf an die männlichen Kritiker, den sie auch schon in ihrem Interview in *Storylines* geäußert hatte. Garg legt überdies Wert auf die Feststellung, dass ihr kein anderes von einer Frau verfasstes Werk mit einer solchen Beschreibung bekannt ist. Autorinnen der Gegenwart, die über die Sexualität der Frau (*strī kī seksualiṭī*) schrieben, würden meist die Unabhängigkeit des Körpers und den sexuellen Rausch der Frau (*uskī deh kī ājādī aur seksual ullās*) beschwören, aber nicht die Frau in ihrer Eigenschaft als rationale, kritisch denkende Person (*vicārvān hone*) darstellen.<sup>168</sup> Im Anschluss daran werden die beiden Rollen der Frau diskutiert, die bislang in der Literatur verhandelt wurden, nämlich die ihrem Mann treu ergebene Ehefrau (*pativrata*) bzw. pflichtergebene Hausfrau (*kartavya parāyaṇ grhiṇī*), und die Frau, die sich ihres Körpers bedient, wie z.B. eine Prostituierte (*veśyā*). Alternativ zu diesen beiden Rollen treten gelegentlich Frauen auf, die sich dazu entschlossen haben, alleine bzw. ohne den Schutz eines Mannes zu leben. Zwar hätten einige Kritiker moniert, dass sich eine solche Frau der Sexualität verweigere, doch sei es wohl das Recht einer jeden Frau, die Sexualität abzulehnen oder zu akzeptieren. Garg beendet ihren Essay mit dem Hinweis darauf, dass die Sexualität eine natürliche Ausprägung (*naisargik rūp*) bzw. essentiell für das Wesen einer jeden Frau ist, egal ob sie gebildet oder ungebildet, reich oder arm ist. Wenn sie von einer rationalen, kritisch denkenden Frau (*vicārvān strī*) spreche, gelte dies zudem für alle Frauen: „Jede Frau hat die Fähigkeit oder Begabung, kritisch zu denken, so wie sie auch einen Körper besitzt. Deshalb trifft all das, was ich sage, auf jede Frau zu.“<sup>169</sup>

Garg, die eine Vormachtsstellung unter den Hindi-Autorinnen für sich reklamiert, behauptet in ihrem Aufsatz, dass es sich bei der von Schuld befreiten Sexualität der Frau um eine wegweisende Thematik im Bereich der Hindi-Literatur insgesamt handelt. Zudem bringt sie erneut ihr Plädoyer für die Darstellung der Frau als rational-intellektuelles Subjekt vor und erklärt sich die harsche Kritik an *Cittakobrā* damit, dass es der weiblichen Hauptfigur ihres

---

<sup>167</sup> *ab tak merī samajh mein ā gayā hai ki āpatti kisī bebāk abhivyakti par nahīm thī, balki strī ke vicārvān hone par thī jo sāth ke puruṣ ko mātra deh mein pariṇat karke dekh saktī thī.* Ibid., 236.

<sup>168</sup> Ibid., 236.

<sup>169</sup> *vicār kar pāne kī kṣamatā yā liyākat har strī ke pās hotī hai, usī tarah se jaise ek deh hotī hai. islie jo kuch bhī maimne kahā hai, vah sabhī striyom par lāgū hotā hai.* Ibid., 237.

Romans an Emotionalität, Sanftheit und Sinnlichkeit mangelt. Ihre Behauptung, die Kritiker hätten sich eben mit der Vorstellung der Frau als rationale, intellektuelle Persönlichkeit schwergetan, greift sie in einem weiteren Beitrag wieder auf.

In diesem Artikel mit dem Titel „No Amulets Against Lust“, der in der Zeitschrift *Tehelka* im Jahr 2005 publiziert wurde, zeichnet Garg lose ihren Werdegang nach, bevor sie auf die Rezeption ihrer Werke von Literaturkritikern (literary pundits) zu sprechen kommt.<sup>170</sup> Man habe ihr eine Abweichung von der Norm attestiert und sie der Übernahme einer westlichen Sensibilität (Western sensibility) bezichtigt – eine neue Ebene der Literaturkritik, die den Vorwurf, sie stehe unter dem Einfluss des „Westens“, beinhaltet, von Garg jedoch weitgehend ignoriert wird. Garg nennt als Beispiele zwei Kurzgeschichten und das Theaterstück *Ek aur ajnabī*, das um 1981 im staatlichen Fernsehsender *Doordarshan* hätte gezeigt werden sollen. Einen Tag vor der Ausstrahlung habe man ihr mitgeteilt, dass der Generaldirektor das Stück untersagt habe, da sich ihr Werk gegen die Ehe richte, und sie die Zuschauer zum Nachdenken anrege: „I then understood why I was arrested in 1980 for writing my novel Chittacobra (1979). It was about the female protagonist daring to think even in the company of a man on top of her.“ Mit Blick auf ihre als bisweilen unkonventionell bezeichneten Texte hält sie zudem fest, dass in den 1970er und 1980er Jahren nicht nur männliche, sondern auch weibliche Kritiker ihre Werke bzw. die unkonventionellen Männer- und Frauenfiguren (non-stereotypical men and women) in ihren Erzählungen verunglimpft hätten.<sup>171</sup>

Wie diese Ausführungen belegen, mühte Garg sich auch rund ein Vierteljahrhundert nach der Publikation von *Cittakobrā* noch mit der kontroversen Rezeption ab, wobei sie in ihrer Konzentration auf das zentrale Anliegen ihres Romans, nämlich das Porträt der Frau als rational-intellektuelles Subjekt, auch (un)bewusst einen Opferstatus zu zementieren versucht. Der Vorwurf, ihre Kritiker hätten aufgrund einer Kränkung derart abfällig reagiert, findet sich auch in einem weiteren Aufsatz, in dem Garg sich dazu versteigt, die frühe Kritik an ihrem Roman mit einer Vergewaltigung gleichzusetzen. In diesem Artikel mit dem Titel „Chauvinistische Mentalität und die Frage der Obszönität aus der Sicht einer Schriftstellerin“ (*Lekhikā kī dr̥ṣṭi meṁ puruṣvādī naitiktā aur aślīlatā*) nimmt sie das Verhalten des Täters in einem Vergewaltigungsfall in Delhi zum Ausgangspunkt für ihre Erörterungen einer angenommenen, männlich-chauvinistischen Mentalität (*puruṣvādī mānsiktā*) in Indien. Sie schlägt hernach den Bogen zu ihrem Roman *Cittakobrā*, der wegen einer solch chauvinistischen Haltung als obszön (*aślīl*) bezeichnet wurde. Man nahm Anstoss daran, dass die weibliche

---

<sup>170</sup> Diese Ausführungen finden sich mit ähnlichem Wortlaut auch in dem später veröffentlichten Aufsatz „My World, my Writing“ (2007a).

<sup>171</sup> Garg 2005b: [n.p.].

Hauptfigur als eloquente, kritisch denkende und intellektuelle Frau dargestellt wurde, die während des ehelichen Geschlechtsverkehrs über die Dichotomie zwischen Geist und Körper nachdenkt. Die Kritiker – Männer, aber auch Frauen, die den Kritikern nacheifern wollten – entsetzten sich darüber und bezichtigten sie aus Rachegelüsten bewusst der Obszönität. Doch vulgär (*aślīl*) sei nicht etwa ihr Werk, sondern die chauvinistische Mentalität (*puruṣvādī mānsiktā*). Garg moniert, dass die Kritiker in ihrer Traumwelt es nicht ertragen, wenn ihnen die Augen geöffnet und das Bild der Frau (*strī kī chavi*), das sie sich gemacht hätten, zerstört wird. Bezugnehmend auf das in der Öffentlichkeit geläufige Vorurteil, eine Frau trage mit einem provokativen Erscheinungsbild und Verhalten eben selbst Schuld an einer Vergewaltigung, betont sie, dass ein solcher Übergriff vielmehr mit einer psychischen Störung zu erklären ist. Aufgrund ihrer eigenen Erfahrungen – gemeint ist wohl der Vorwurf, sie schreibe nur der Effekthascherei bzw. der Provokation willen – sei sie zur Überzeugung gelangt, dass die psychologische Befindlichkeit der indischen Gesellschaft (*hamāre samāj kī manovijñān*), die charakterisiert sei von dieser chauvinistischen Mentalität, derjenigen eines Vergewaltigers entspricht. Man verunglimpfte ein von einer Frau verfasstes Werk (*strī-lekhan*) als obszön und trachtete danach, sie blosszustellen. Wie beim genannten Vergewaltigungsfall war hier eine chauvinistische Selbstgefälligkeit (*puruṣvādī ahamanyatā*) am Werk, die ihren Anhängern die Illusion vermittelte, sie würden die kulturellen und moralischen Werte verteidigen.<sup>172</sup>

### 3.3 Der Roman *Cittakobrā* im Kontext von Fragen der Zensur und dem Diskurs um Obszönität (*obscenity*)

Wie in Kapitel 3.1 gezeigt wurde, war die Rezeption des Romans *Cittakobrā* im Publikationsjahr 1979 zunächst noch tendenziell wohlwollend und relativ heterogen, wenngleich sich in Bezug auf die thematisierten Inhalte eine erste Zuspitzung ausmachen lässt. So richtet sich die Aufmerksamkeit der Kritiker auf die weibliche Hauptfigur, deren Abhängigkeit von beiden Männern, das Streben nach Unabhängigkeit, ihren Körper sowie die Thematik von Liebe und Sexualität. Eine besondere Brisanz erlangte der Roman, als er bewusst in einen Diskurs um die Obszönität (*aślīlatā*) bzw. Sittlichkeit (*ślīlatā*) von Literatur eingeordnet wurde: Die Hindi-Literaturzeitschrift *Sārikā* wurde Ende der 1970er Jahre zur Plattform für eine Kontroverse, die an zwei als anstößig erachteten Seiten des Romans entfacht wurde. In dieser Passage beschreibt die weibliche Hauptfigur und Ich-Erzählerin Manu den

---

<sup>172</sup> Garg 2005a.

ehelichen Geschlechtsverkehr aus ihrer Perspektive, wobei sie die Aufspaltung von Körper und Geist sowie die Fragmentierung des weiblichen Körpers betont.

In mehrheitlich polemischen, wissenschaftlich nicht fundierten Beiträgen, die zwischen 1979 und 1980 in der Hindi-Zeitschrift *Sārikā* publiziert wurden, wurde das Themenspektrum von *Cittakobrā* weiter verengt. Im Zentrum der Debatte stand nun explizit und ausschliesslich die Thematik der (romantischen) Liebe, Ehe und Sexualität sowie die weibliche Hauptfigur mit ihrem sexualisierten Körper. Der Roman wurde als ein Beispiel von Trivial- bzw. Schundliteratur klassifiziert und Garg der Effekthascherei und Heuchelei bezichtigt. Nach diesen verbalen Attacken bzw. der literarischen Brandmarkung sowohl der Autorin als auch ihres fiktionalen Textes wurde die Kontroverse auf eine marktwirtschaftliche und juristische Ebene ausgedehnt. Garg wurde vorübergehend verhaftet, unter Berufung auf den *Obscenity Act* (U/S 292 IPC) vor Gericht wegen des Verstosses gegen die Sittlichkeit angeklagt und sah sich mit einem zwei Jahre schwelenden Gerichtsverfahren sowie dem vorübergehenden Verkaufsverbot des Romans konfrontiert. Die Autorin kämpfte jedoch erfolgreich gegen den Vorwurf der Obszönität an, so dass das Gerichtsverfahren eingestellt und das Verkaufsverbot aufgehoben wurde. Sie liess sich auch von der tendenziösen und despektierlichen Bewertung von *Cittakobrā* und ihrer Person, in deren Zentrum der Vorwurf der Obszönität (*aślīlatā*) stand, nicht einschüchtern, sondern artikulierte ihren Protest in verschiedenen Interviews, einem zweiten Vorwort und verschiedenen Aufsätzen – und auch durch ihre bis heute ungebrochene literarische Schaffenskraft. Sie äusserte sich im Laufe der Jahre jedoch nicht nur mehrfach und beharrlich zu den an sie herangetragenen Anwürfen, sondern stellte auch alternative Perspektiven auf den Roman zur Diskussion.

Bereits im Publikationsjahr relativierte Garg den Stellenwert der Sexualität und Liebe im Roman insofern, als diese bloss als Mittel zur Auseinandersetzung mit der Zeit und zur Entwicklung einer eigenständigen Persönlichkeit dienten. In diesem Zusammenhang hob sie die Bedeutung der Fluidität der Zeit hervor, erklärte die Erforschung des Inneren sowie die Dualität zwischen Körper und Geist zu weiteren zentralen Anliegen, und setzte sich mit dem Genre bzw. der poetischen Qualität von *Cittakobrā* auseinander. Im Laufe der Zeit rückten diese Erklärungsansätze jedoch allmählich in den Hintergrund, wie sich gerade am Beispiel des dem Roman *Cittakobrā* nachträglich beigeestellten Vorwort zeigt. Garg versucht darin, die Bedeutung der Liebe und Sexualität in ihrem Werk herunterzuspielen bzw. ihr Werk nachträglich in die Tradition der Dichtung des *Chāyāvād* zu verorten. In diesem Vorwort, das de facto als Replik auf den geäusserten Obszönitätsvorwurf formuliert wurde, fokussiert die Autorin auf drei Themenstellungen: eine metaphysisch-transzendente Qualität der Liebe, die

Instrumentalisierung des (weiblichen) Körpers und der (weiblichen) Sexualität sowie eine Dichotomie zwischen Geist und Körper, die wohl in einen jainistischen Kontext zu stellen ist. Dass diese Schwerpunktsetzung als eine Reaktion auf die frühe Kritik, die um die Frauenfigur, den weiblichen Körper und die Thematik der Sexualität kreiste, vorgenommen wurde, wird gerade auch dadurch ersichtlich, dass in späteren Beiträgen die Thematik einer vergeistigten Liebe und einer als funktional konnotierten Sexualität nicht mehr derart nachdrücklich erörtert wird – einzig die Spaltung von Geist und Körper wird immer wieder in die Diskussion eingebracht. In mehreren Interviews und Aufsätzen wendet sie sich anschliessend zwei weiteren Themen zu, nämlich die von Schuld befreite (weibliche) Sexualität und die Repräsentation der Frau als rational-intellektuelles Subjekt, und erklärt die abschätzige Rezeption ihres Romans mit einem in Indien dominierenden Chauvinismus.

Garg hat sich in diesen verschiedenen Beiträgen aber nicht nur mit inhaltlichen Aspekten ihres Romans auseinandergesetzt, sondern auch ihre Entwicklung als Schriftstellerin nachgezeichnet, über Institutionen und Akteure des Hindi-Literaturbetriebs reflektiert und auf Mechanismen der Hindi-Literaturkritik verwiesen. Mit Bezug auf ihre Tätigkeit als Schriftstellerin hält sie fest, dass ihre Werke als ein Protest gegen gesellschaftliche, politische und ökonomische Rahmenbedingungen und Entwicklungen zu verstehen sind, und sie eine Haltung der Nicht-Anpassung vertrete. Ihrem Schreiben liegt aber auch, so Garg, die Empfindung zugrunde, dass die menschliche Existenz sinnlos sei. Sie verweist zudem auf Rahmenbedingungen, die sie in ihrer Kreativität behindern, und zwar der Rollenkonflikt zwischen Ehefrau, Mutter und Hausfrau sowie Autorin einerseits, und Widerstände von Seiten männlicher Gesellschaftsmitglieder andererseits. Garg bezeichnete sich zu Beginn ihrer Karriere selbst als Outsider und wurde, wie sich aus ihren Aussagen und der Rezeption von *Cittakobrā* herauskristallisiert, tatsächlich auch als Fremdkörper in der Literaturszene in und um Delhi wahrgenommen. Obschon sie sich zunächst dagegen verwahrte, zu den so genannten „Women Writers“ gezählt zu werden, da sie mit deren Anliegen nichts gemeinsam habe, identifiziert sie sich immer stärker mit deren Positionen und Anliegen, wenngleich sie die Bezeichnung für sich selbst nicht reklamiert(e).

Mṛdulā Garg hat sich, wie in Kapitel 3.1 und 3.2 dargelegt, überdies zu verschiedenen Formen der Zensur, die ihr gegenüber wirkmächtig wurden, und zur Debatte um sittliche bzw. obszöne Literatur (*ślīl-aślīl sāhitya*) geäußert. So erklärt die Autorin den Inszenierungscharakter der Kontroverse um *Cittakobrā* dahingehend, der Herausgeber von *Sārikā* habe sie absichtlich diffamieren wollen und einem Sensationsjournalismus gefrönt. Sie resümiert, dass ihr Roman nicht primär die Gefühle der Kritiker verletzt habe, sondern dass man den Verkauf des Buches

bremsen und ihre literarische Schaffenskraft beschneiden wollte – man(n) habe ihr den Erfolg geneidet und wollte sie dafür strafen, dass sie nicht Zuflucht zu einem (männlichen) Patron in der Hindi-Literaturszene gesucht hatte. In diesem Zusammenhang merkt sie an, dass nicht nur der Vorwurf der Effekthascherei und der Umstand, dass ihr die Glaubwürdigkeit als Autorin abgesprochen wurde, sie schwer getroffen habe, sondern gerade auch die nur geringe Solidarität innerhalb der literarischen Gemeinschaft. Die Autorin postuliert zudem, die Kontroverse um *Cittakobrā* habe insofern zu einer unbewussten Zensur geführt, als sie für einen längeren Zeitraum das Genre Roman gemieden habe, und dass ihre Werke nach *Cittakobrā* nicht die ihnen gebührende Wertschätzung bekommen hätten.

Angesichts des mehrfach vorgebrachten Vorwurfs der Repression bzw. der Zensur wird im Folgenden nun erörtert, inwiefern Garg im Kontext der frühen Rezeption von *Cittakobrā* tatsächlich von (gender-spezifischen) Formen der Zensur tangiert wurde.<sup>173</sup> Im Anschluss daran wird die kontroverse Rezeption des Romans, in deren Zentrum der Vorwurf der Obszönität (*aślīlatā*) stand, in den Kontext einer seit dem späten 19. Jh. andauernden Debatte um Unsittlichkeit (obscenity) gestellt.

Die Studie *Storylines*, in der auch das in Kapitel 3.2 besprochene Interview von Menon und Garg enthalten ist, befasst sich mit gender-spezifischen Formen von Zensur in der Literatur von Frauen in indischen (Regional)Sprachen. Die Aufmerksamkeit ruht dabei weniger auf Staaten, Regierungen oder religiösen Autoritäten als Akteuren, sondern vielmehr auf subtileren bzw. informellen Mechanismen der Zensur durch Familie und Gesellschaft. Zensurmassnahmen verhindern laut den Verfasserinnen, dass ein Gedankengut oder ein Kunstwerk, das nicht mit der dominierenden Ideologie harmoniert, sein Publikum erreicht.<sup>174</sup> Mit Bezug auf den Bereich der Literatur wird zunächst – wie beispielsweise auch in Tharu/Lalitas Pionierwerk *Women Writing in India* (1995) – die generelle Unsichtbarkeit von Autorinnen und ihren Werken sowie das Etikett der „Women Writers“ beklagt.<sup>175</sup> Frauen sind häufig nicht nur weder alphabetisiert noch mit literarischen Texten vertraut, sondern es mangelt ihnen zudem auch an

---

<sup>173</sup> Garg setzt sich auch in ihrem Essay „Word as Censor“ mit dieser Thematik auseinander, ohne sich dabei auf ihr eigenes Werk zu beziehen. Sie weist auf drei Instanzen hin, die auf die Sprache bzw. das Wort (word) zensurierend einwirken, nämlich religiöse Autoritäten (religious leadership), welche die Heiligkeit und Reinheit von allem – und damit auch der Sprache – an der Frau festmachen; politische Philosophien und Regierungssysteme (political philosophies and systems of governance), welche die Sprache dem Diktat einer Partei oder einer Führungsperson unterstellen; und der Markt (market) als die wirkmächtigste Quelle für Zensur. Garg 2000a.

<sup>174</sup> Joseph et al. 2003: 7.

<sup>175</sup> „Literary history, no matter in which language it is written in India, has ignored women; when, in response to contemporary pressures, it has had to rewrite it, it has sidestepped the issue by herding them all into one chapter under the rubric of ‘women writers’. All women, all more or less the same, all writing more or less the same things.“ Ibid., 3.

Schreibmaterialien und, da ihnen traditionell die Verantwortung für den Haushalt und die Kinder obliegt, auch an freier Zeit, um schreiben zu können. Wird eine Frau tatsächlich literarisch aktiv, so gelten bestimmte Themenstellungen wie Religion, Politik und Sexualität für sie prinzipiell als tabu.<sup>176</sup> Gerade im Hinblick auf die Darstellung des Körpers, der Sexualität und von Emotionen wird Schriftstellerinnen zudem nicht dieselbe Freiheit zugestanden wie ihren männlichen Gegenspielern, während Frauen und ihre Lebensumstände als Gegenstand in der Literatur von Männern schon seit jeher beliebt waren: „[...] while male writers and poets have explored women’s bodies and lingeringly laid their feelings bare, when women write of their own bodies or their emotions they create disturbance and dis-ease. Women can be represented but are denied the freedom to represent themselves.“<sup>177</sup> Im Zusammenhang mit Fragen des Genres wird darauf verwiesen, dass Schriftstellerinnen mitunter bewusst eine Strategie des Verschleierns (concealment) praktizieren, weshalb Dichtung gegenüber dem Roman oder der Kurzgeschichte, die als realistische Gattungen aufgefasst und oft auf den Autor bzw. die Autorin selbst bezogen sind, bevorzugt werden. Einschränkungen bezüglich des Genres ergeben sich ferner, da Frauen gerade auch aus Zeitmangel dazu tendieren, Gedichte oder Kurzgeschichten anstelle von epischen Romanen zu verfassen. Doch nicht nur die Familie und die soziale Gemeinschaft stehen in *Storylines* als potentielle Zensurinstanzen in der Kritik, sondern auch der Literaturbetrieb:

If the family has been a primary source of gender-based censorship, literary establishments occupy second place. They are clearly male-dominated in all languages, and they include established writers, literary critics, editors, publishers, the pandits who control writers’ associations, the Sahitya Akademis run by the State and, finally, the market.<sup>178</sup>

Damit lässt sich auch erklären, weshalb die von Frauen verfasste Literatur von Literaturkritikern und Autoren kaum gelesen und häufig nur unzureichend untersucht wird, Texte häufig gar nicht erst publiziert werden, oder Autorinnen sich dem Druck ausgesetzt sehen, die Texte umzuschreiben bzw. den Erfordernissen des Marktes anzupassen.

Vor dem Hintergrund dieser mannigfachen Ausprägungen von gender-spezifischer Zensur, denen Autorinnen unterliegen können, wird deutlich, dass Garg sich weniger mit informellen, sondern vielmehr mit formellen Arten von Zensur konfrontiert sah. Wie in Kapitel 2.1 ausgeführt wurde, lebt Garg im Vergleich mit der Mehrheit der indischen Frauen in

---

<sup>176</sup> Ibid., 18. In diesem Zusammenhang wird kurz auf Mṛdulā Garg verwiesen, die unter dem Vorwurf der Obszönität (obscenity) verhaftet worden sei, da sie in einem Roman die traditionelle sexuelle Rolle der Frau in Frage gestellt habe.

<sup>177</sup> Ibid., 12.

<sup>178</sup> Ibid., 32.

privilegierten Verhältnissen, erlangte eine profunde, akademische Bildung und wurde von ihrer Familie nicht wesentlich in ihrer literarischen Tätigkeit behindert – wenngleich die Familie ihres Ehemannes ihre Werke mit Schweigen und Gleichgültigkeit quittierte. Ihre literarischen Werke wurden zudem sowohl vom Literaturbetrieb als auch von der Öffentlichkeit kontinuierlich gelesen, besprochen, teilweise mit Preisen bedacht, übersetzt, adaptiert und wiederholt neu aufgelegt. Ausserdem wurde der Autorin 2001 von der NGO *Humans Right Watch* ein Preis, der *Hellmann-Hammett Grant for Courageous Writing*, für ihren Widerstand gegen Repression und Zensur verliehen – eine politisch motivierte Anerkennung, die ein allenfalls verzerrtes Bild der Autorin und ihres Werks zumindest in Teilen der Öffentlichkeit (zusätzlich) revidiert haben könnte.

Im Kontext der Diskussion von *Cittakobrā*, wie sie in Kapitel 3.1 und 3.2 analysiert wurde, wird hingegen klar, dass auf der Ebene des Literaturbetriebs, in der breiten Öffentlichkeit und auf der Ebene des Staates Repressalien wirkmächtig wurden, die Garg zumindest in der Frühphase ihrer literarischen Tätigkeit zum einen in der Produktion von Literatur behinderten, und zum anderen die Wahrnehmung ihrer Person sowie ihres Werks nachhaltig und auf eine negative Weise beeinflussten. Die einseitige Diskussion des Romans durch eine Literaturzeitschrift, durch Akteure des Literaturbetriebs und die breite Leserschaft bzw. Öffentlichkeit – eine, wie es in *Storylines* heisst, „censorship by the mob“<sup>179</sup> – führte schliesslich zu Zensurmassnahmen von Seiten des Staates bzw. der Stadtverwaltung Delhi und des (Literatur)Marktes. Was den Roman *Cittakobrā* selbst betrifft, so wurde nicht nur das Themenspektrum immer stärker eingeengt, sondern auch der Vorwurf der Obszönität zusehends verfestigt. Die von *Sārikā* losgetretene Kontroverse wurde bislang jedoch nie im Detail erörtert, sondern man beschränkte sich im Laufe der Zeit darauf, den frühen angeblichen „Skandal“ um *Cittakobrā* und den Vorwurf der Obszönität, der an einer einzigen Passage aus dem ganzen Roman festgemacht worden war, immer wieder vorzubringen.

Obwohl Garg sich also mit einer teilweise einseitigen inhaltlichen Kritik und verschiedenen Formen der Zensur auf einer formellen Ebene konfrontiert sah, ist es gerade der Vorwurf der

---

<sup>179</sup> Mit „censorship by the mob“ wird auf verschiedene Kontroversen um KünstlerInnen und ihre Werke ab den 1990er Jahren angespielt, namentlich die *Fatwa*, die 1989 wegen Blasphemie gegen Salman Rushdie ausgesprochen wurde; die Attacken auf den Historiker Mushirul Hasan, der das Verbot von Rushdies Roman *The Satanic Verses* kritisierte; die (verbalen und tätlichen) Angriffe auf die Regisseurin Deepa Mehta und ihre Filme *Fire* und *Water*; die Kontroversen um die Werke des Malers M. F. Husain und um Journalisten, die kritisch über die Pogrome in Gujarat berichtet hatten. Anhand dieser Beispiele lasse sich das Erstarken von Zensurmassnahmen durch den Pöbel erklären: „The interesting shift that has taken place, post-Rushdie, is that state censorship has receded and street censorship, or censorship by the mob, has emerged as a powerful extra-legal – usually, illegal – force. Put differently, the more regressive the state, the more aggressive the mob.“ Ibid., 6.



Unsittlichkeit (*aślīlatā*), der von verschiedenen Akteuren bewusst in den Raum gestellt wurde, der sich am wirkmächtigsten zeigte. Der Vorwurf der Obszönität kann als die wohl potenteste Waffe oder Form der Zensur betrachtet werden, da er auf die Reputation der Frau und ihren sexualisierten Körper abzielt, und zwar sowohl mit Bezug auf den fiktionalen Text als auch auf die Verfasserin des Textes selbst. Bei dieser Debatte um sittliche oder obszöne Literatur (*ślīl-aślīl sāhitya*), in die auch *Cittakobrā* eingeordnet wurde, und den damit verbundenen Zensurforderungen handelt es sich jedoch nicht um ein singuläres Ereignis, sondern um eine Zwischenstation in einer forcierten Debatte um die (Un)Sittlichkeit von Texten indischer AutorInnen bzw. Kunstschaffender der Moderne, die sich ebenfalls mit Formen der Zensur und dem Vorwurf der Unsittlichkeit konfrontiert sahen. Einige der bekanntesten Fälle im Bereich der Literatur in indischen (Regional)Sprachen sind der Hindi-Autor Pāṇḍey Becan Śarmā ‘Ugra’<sup>180</sup>, die Hindi-Autorin Kṛṣṇā Sobtī, die Urdu-Literaten Ismat Cugtāi und Sādat Hasan Maṇṭo, die Bengali-Autorin Taslīmā Nasrīn oder der anglo-indische Autor Salman Rushdie, gegen dessen Erzählung „Satanische Verse“ 1989 eine Fatwa ausgesprochen wurde. Im Bereich des Films ist die Regisseurin Deepa Mehta, die für ihre Filme *Fire* (1996) und *Water* (2005) verbal angegriffen und während den Dreharbeiten massiv behindert wurde, wohl eines der prominentesten Beispiele.<sup>181</sup> Im Bereich der darstellenden Künste gilt es den Maler M.F. Husain zu erwähnen, der in den 1990er Jahren wegen seiner Bilder der beiden hinduistischen Göttinnen Sarasvatī und Draupadi, die er in den 1970er Jahren in einer abstrahierten Nacktheit gemalt hatte, von hindunationalistischen Gruppierungen derart heftig angegriffen wurde, dass er sich ins Exil absetzen musste.<sup>182</sup>

Da Gargys Roman *Cittakobrā* explizit und mehrfach der Unsittlichkeit bezichtigt wurde, wird im Folgenden nun die Debatte um Obszönität (*aślīlatā*) in der Hindi-Literatur nachgezeichnet. Dabei sollen auch Konzepte von Moral und Sittlichkeit sowie Liebe und Sexualität erörtert werden, die ab Ende des 19. Jh. unter dem Einfluss der britischen Kolonialmacht neu konfiguriert worden waren. Wie Gupta in ihrem Artikel „‘Dirty’ Hindi Literature: Contests about Obscenity in Late Colonial North India“ (2000) zeigt, ist diese Debatte auf jene Phase des späten Kolonialismus zurückzuführen, als die britische Kolonialregierung und Teile der

<sup>180</sup> Zur Rezeption von ‘Ugras’ Kurzgeschichten siehe Gupt (2000) bzw. Kapitel 3.6.

<sup>181</sup> Mehta, die bereits mit ihren Filmen *Fire* (1996) und *Earth* (1998) unter hindunationalistischen Gruppierungen für Empörung gesorgt hatte, konnte den letzten Teil ihrer Triologie, den Film *Water* (2005), wegen heftiger Proteste von hindunationalistischen Gruppierungen nicht in Benares drehen, sondern erst mit einigen Jahren Verspätung in Sri Lanka. *Fire* wurde als anstößig bezeichnet, wobei sich die Kritik auf die lesbische Liebesbeziehung zweier hinduistischer Frauen in einer *joint family* richtete. Zur Kontroverse um *Fire* siehe Bose 2007.

<sup>182</sup> Zur Rezeption von Husains Gemälden siehe Juneja 1997.

nordindischen „middle class“ die Darstellung der Sexualität zu tabuisieren begannen, und Vorstellungen von Moral und Sittlichkeit unter dem Einfluss viktorianischer Prüderie und Einflüssen der Moderne modifiziert wurden. Ein Teil der damaligen britischen und hinduistischen „middle class“, die von einer „moralischen Panik“ hinsichtlich Fragen der Sexualität erfasst gewesen war, strebte danach, die Literatur von unsittlichen Elementen zu reinigen und zu kanonisieren.

Laut Gupta wurden die ersten Gesetze zur Unterbindung jeglicher Form von Obszönität (obscenity) im späten 19. Jh. formuliert, namentlich die Absätze 292 – der bei Gargys Anklage vor Gericht zum Zuge kam – sowie die Absätze 293 und 294 des indischen Strafgesetzbuches (*Indian Penal Code*).<sup>183</sup> Obschon im kolonialen Indien die Definition von Obszönität mehrdeutig war, ist die Debatte darüber stets in einen direkten Zusammenhang mit der Unterscheidung zwischen Literatur für eine Elite und Literatur für die breite Öffentlichkeit (*elite and popular literature*) zu stellen. Standardisierte und gesäuberte (sanitised) literarische Normen sind dabei zu einem Merkmal einer modernen nationalen Identität und Kultur der gebildeten „middle classes“ geworden.<sup>184</sup> Diese Debatte um die (Un)Sittlichkeit von Literatur wurde im Wesentlichen von zwei Akteuren getragen, und zwar von den Orientalisten und einem Teil der Hindi-Literaten, wobei letztere mit ihren Positionen die britischen bzw. europäischen Rezipienten beeinflussten. Die Orientalisten zeigten eine deutliche Präferenz für abstrakte philosophisch-religiöse Texte, die sich mit ihrer Hinwendung zum Romantizismus und der Glorifizierung eines *golden age* bzw. einer antiken indisch-hinduistischen Zivilisation erklären lässt. Hingegen wurden populäre Texte und Praktiken, in denen die Thematik von Erotik und Sinnlichkeit offen verhandelt wurde, als minderwertig betrachtet oder schlichtweg ignoriert.<sup>185</sup> Die Hindi-Literaten, die insbesondere ab dem späten 19. Jh. nach einer neuen kollektiven Identität strebten, in deren Zentrum die Idee der Nation zu stehen hatte, trachteten ihrerseits danach, den Einfluss des Romantizismus’ sowie den Stellenwert der körperlich-sexuellen Liebe in der Literatur zu schmälern, da diese die potentielle (hinduistische) Nation bedrohten. Im Zuge der Konstitution einer neuen und adäquaten Literatur wurde laut Gupta das Frauenbild in der Dichtung des 17. bis 19. Jh., der sogenannten Rīti-Dichtung, modifiziert. Die von Rādhā exemplarisch verkörperte erotische und sexuell aktive Heldin (*nayika*), die weder Mutter noch

---

<sup>183</sup> Auch in anderen Abschnitten des *IPC* wird punktuell auf unsittliche Handlungen Bezug genommen, wie in Abschnitt 194 des *Sea Custom Act*, Abschnitt 3 des *Dramatic Performances Act* und Abschnitt 20 des *Post Office Act*. Zu erwähnen gilt es überdies, dass Britisch-Indien 1910 in Paris und 1923 in Genf zudem Abkommen auf internationaler Ebene zur Unterdrückung von obszöner Literatur unterzeichnete. Gupt 2000: 89-90.

<sup>184</sup> Ibid., 91.

<sup>185</sup> Ibid., 93-97.

Ehefrau war, rückte in den Hintergrund. Stattdessen wurde nun einerseits die Frau als keusche und tugendhafte hinduistische Ehefrau und Mutter positioniert, und andererseits rigide Moralvorstellungen propagiert.<sup>186</sup>

Trotz einer langen Tradition der Sinnlichkeit in der Hindi-Literatur wurden im Zuge eines reformistischen Puritanismus und der zunehmenden Verfügbarkeit von Literatur durch die Verbreitung des Druckwesens ab dem späten 19. Jh. die Angriffe auf die sinnliche Dichtung des *Rīti-kāl* systematischer und umfassender. Die Kritik an der Erotizität der Dichtung und der Vorwurf der Obszönität wurden dabei explizit am Körper der Frau festgemacht.<sup>187</sup> Im frühen 20. Jh. war man der Auffassung, dass detailgetreue und lebhafte Beschreibungen der Frau in Liebesbeziehungen die Grenzen von Anstand (decency) überschreiten und familiäre Werte bedrohen würden. Um die sexuelle Identität der Frau zu kontrollieren, wurde der Begriff der Obszönität insofern modifiziert, als die Sexualität als Mittel zum Genuss kontrastiert wurde mit der Sexualität als Mittel zur Reproduktion. Im Zuge der Reflexion über die Nation galt ein nicht-reproduktives und hedonistisches sexuelles Verhalten zunehmend als unangemessen, weshalb Beschreibungen der Sexualität, die einzig von Leidenschaft und Erotizität zeugten, als inakzeptabel und obszön galten.<sup>188</sup> Dieses neue Bild der Frau bzw. diese Frauenfiguren, die ihrer Sexualität und Sinnlichkeit beraubt wurden, hatten sich – so das Ideal – selbstlos in den Dienst der Familie, Ehe und Nation zu stellen, und verkörperten die kulturelle Authentizität und Integrität der hinduistischen Nation.<sup>189</sup>

Trotz diesen Bemühungen, die Literatur zu standardisieren und homogenisieren, liess sich der Hindi-Kanon nicht strikte abgrenzen. Zudem wurde durch die wachsende Bedeutung des Druckereiwesens auch die Produktion von sogenannt obszöner Literatur – unter welche verschiedene Genres wie erotische Handbücher, populäre Romanzen, unterhaltende Lieder und Texte über sexuelle Beziehungen subsumiert wurden – gefördert. Der Umstand, dass diese Form der Literatur nicht mehr nur als Imagination verstanden wurde oder an Höfen rezipiert

---

<sup>186</sup> Ibid., 98.

<sup>187</sup> „It was felt that if the Hindu nation had to invoke its masculine power, poetry charged with sexual pleasure was the greatest deviation and threat. Thus for Hindu male prowess to assert itself, it was perceived as necessary to attack *shringar ras*. [...] The most serious attack on *shringar ras* poetry [...] was the charge of obscenity, centring on the woman's body, made by an influential section of Hindi writers.“ Ibid., 100.

<sup>188</sup> Ibid., 102-103.

<sup>189</sup> „The woman was invested with new values, at once nationalist and Hindu. The dominant image of women as sexual beings was reversed and transformed into an ideology of female ‘passionlessness’, framing an oppositional womanhood against colonial designations of derelict sexuality. The recast chaste wife was an emblem of femininity, purity and sublimated sexuality, which colonial discourse had denied Hindu society. The taboos on her behaviour were aimed to enclose and discipline female bodies, to ensure a new social and moral hierarchy of power, and to integrate chastity with middle-class identity.“ Ibid., 105.

wurde, sondern nunmehr auch den breiten Massen zugänglich war, wurde dabei als besonders problematisch erachtet: „*Shringar* was acceptable to an extent if it belonged to a fantasy world or was restricted to the elite. The trouble with eroticism for the masses was its subversion on the usual rules of order and propriety.“<sup>190</sup> Aus diesem Grund intervenierte die britische Kolonialregierung immer energischer, indem sie den Verkauf von als anstössig erachteter Literatur verbot, Texte konfiszierte sowie Druckereien, Verlage und Buchhändler unter dem Vorwurf der Obszönität strafrechtlich verfolgte.<sup>191</sup>

Als Beispiel eines Literaten, welcher der Obszönität bezichtigt wurde, greift Gupta den Autor Pandey Bechan Sharma ‘Ugra’ (1900-1967) und dessen höchst erfolgreiche Kurzgeschichtensammlung *Chaklet* (1927) [im Original: *Cākleṭ*] heraus, in der Formen von Homosexualität zwischen erwachsenen und jugendlichen Männern thematisiert werden. Gegen ‘Ugra’ wurde eine Kampagne lanciert, die sich nicht nur gegen diese Anthologie, sondern auch gegen andere seiner Werke richtete. *Cākleṭ* wurde als Beispiel minderwertiger Literatur (*ghasleti sahitya* (inferior literature)) bezeichnet und während zwölf Jahren eine Protestbewegung aufrechterhalten. ‘Ugras’ Erzählungen sorgten nicht nur für Aufruhr, weil sie Vorstellungen von Reinheit und Ansehen verletzten, sondern auch ein im Zuge des Nationalismus propagiertes Bild von Mann bzw. Männlichkeit in Frage stellten.<sup>192</sup>

Im Folgenden wird nun erläutert, welche zentralen Punkte dieser Debatte um Obszönität (obscenity) von Hindi-Literatur auch in der Rezeption von *Cittakobrā* virulent sind, und der Schluss gezogen, aufgrund welcher Problematik der Vorwurf der Unsittlichkeit (*aślīlatā*) tatsächlich gegen Roman und Autorin erhoben wurde. Wie in Kapitel 3.1 dargelegt wurde, haben sich die Hindi-Literaten mit ihrem Vorwurf der Obszönität gegenüber *Cittakobrā* primär auf die weibliche Hauptfigur, deren Körper und die Sexualität konzentriert. Dabei wurde bezeichnenderweise nicht der Text als Ganzes untersucht, der ja, wie in Kapitel 6 ausgeführt wird, auch andere Themenstellungen in sich birgt, sondern nur auf jene Passage aus dem Roman fokussiert, in der Manu den ehelichen Geschlechtsverkehr aus ihrer Perspektive darstellt. Wie im Folgenden gezeigt wird, trug jedoch nicht nur die Thematik an sich, sondern auch deren sprachliche Verhandlung massgeblich zu der Polemik um *Cittakobrā* bei.

Mit Blick auf die als anstössig bezeichnete Passage wird deutlich, dass die weibliche Hauptfigur Manu das spätkolonialistische Bild der Frau als keusche, tugendhafte, passive und hingebungsvolle Ehefrau (und Mutter) insofern unterwandert, als sie ihrem Ehemann als ebenbürtige, sexuell aktive und fordernde Gegenspielerin, deren Körper den sexuellen Kontakt

---

<sup>190</sup> Ibid., 110.

<sup>191</sup> Ibid., 111.

<sup>192</sup> Ibid., 114-116.

durchaus genießt, entgegentritt – auch wenn sie sich in ihren Gedanken bzw. ihrem Geist davon distanziert. In frappierendem Kontrast dazu steht die Rechtfertigung von Garg selbst, die einerseits behauptet, dass der sexuelle Akt nicht erotisch, sondern nüchtern und mechanisch anmüde (in „The Night I was arrested“), und andererseits auf dem Ideal einer geistigen Liebe beharrt, für deren Erlangen die körperliche Liebe eine gewissermaßen notwendige Vorstufe sei (in ihrem Vorwort „*Merī taraf se*“) – wobei letzteres eine nachträgliche Auslegung des eigenen literarischen Werks, die als eine Form von Selbstzensur betrachtet werden kann, darstellt. Die in der als anstößig bezeichneten Textstelle dargestellte Sexualität dient zudem offensichtlich nicht der familiären bzw. gesellschaftlichen Reproduktion, sondern einzig und allein dem individualistisch-hedonistischen Genuss. Die weibliche Hauptfigur in *Cittakobrā* bedroht mit ihrem Verhalten bzw. (Selbst)Bild von Frau und Weiblichkeit also das im Zuge des erstarkenden Hindu-Nationalismus propagierte Ideal der Frau als Mutter, die, wie Gupta gezeigt hat, sich in den Dienst der Familie, Gesellschaft und Nation zu stellen hat.

Wie bisher dargelegt, zielte die polemische Kritik am Roman um 1980 auf die Thematik von Liebe und Sexualität sowie auf die weibliche Hauptfigur Manu bzw. deren (sexualisierten) Körper ab. Doch lassen sich damit tatsächlich die Vehemenz der vorgebrachten Kritik und der Vorwurf der Unsittlichkeit hinreichend erklären?

Bei genauerer Betrachtung wird deutlich, dass die KritikerInnen nicht nur oder nicht primär beanstandeten, dass die (weibliche) Sexualität dargestellt wurde. Belegen lässt sich dieser Punkt gerade damit, dass andere Textstellen in *Cittakobrā*, in denen Manu auf ihre ausserehelichen, sexuellen Intermezzi mit Richard anspielt, in der frühen Phase der Rezeption, als der Vorwurf der Obszönität erhoben wurde, überhaupt nicht beanstandet, ja nicht einmal erwähnt wurden. Stattdessen nahmen die KritikerInnen wohl vor allem daran Anstoß, dass Garg die Thematik der Sexualität gerade im Rahmen der Ehe, die seit dem späten 19. Jh. zunehmend funktional und bürgerlich definiert worden war, verhandelte. Damit entweihte und befleckte sie eine der zentralen Institutionen, die zu einem essentiellen Bestandteil des nationalistisch-hinduistischen Selbstbildes erklärt worden war. Folglich wurde der Vorwurf der Obszönität erhoben und explizit am Körper der Frau festgemacht, um dieses (Fehl)Verhalten – und zwar sowohl der weiblichen Hauptfigur als auch der Autorin – zu sanktionieren und einen sittlichen, gesäuberten Literaturkanon zu verteidigen.

Die in den Augen der KritikerInnen anstößige Thematik – die ungezügelte Sexualität der Frau, die Unterminierung des normativen Bildes von Frau und Weiblichkeit und insbesondere die Desakralisierung der bürgerlich definierten Ehe – wird in *Cittakobrā* durch die sprachliche Vermittlung noch zusätzlich verschärft. Der sexuelle Akt in der erwähnten Passage ist nicht in

einer mehrdeutigen, verschleierte oder gefühlsbetonten Sprache verfasst, wie dies bei Manus intimer Zweisamkeit mit ihrem Liebhaber der Fall ist, sondern in einem expliziten, bisweilen technisch-analytischen Prosastil. Darüber hinaus wird der eheliche Geschlechtsverkehr aus der Perspektive der weiblichen – und nicht etwa der männlichen – Hauptfigur beschrieben. Der Umstand, dass Manus Reflexion der körperlichen Liebe damit nicht als eine bloße Phantasie bzw. als poetische Imagination abgetan werden kann, was in den Augen der orthodoxen Hindi-Kritiker die Darstellung der Sexualität bzw. Sinnlichkeit ansatzweise rechtfertigen würde, wird deshalb auch zu der heftigen Kritik an *Cittakobrā* beigetragen haben. Da überdies der Roman seit Beginn des 20. Jh. bzw. seit Premcands realistischer Prosa häufig als deskriptives Genre bestimmt wird, und Frauen sich – so eine gängige Einschätzung der Kritiker – grundsätzlich auf ihre eigene, persönliche Lebenswirklichkeit beziehen, dürfte Gargs Roman nicht nur als realistischer, sondern (auch) als autobiographischer Text aufgefasst worden sein. Zudem könnte die Annahme, dass eine Frau primär für andere Frauen schreibe, für zusätzlichen Unmut gesorgt haben, da man eine unsittliche Einflussnahme auf die weibliche Leserschaft fürchtete.

Die kontroverse Rezeption von *Cittakobrā*, in deren Zentrum die Frage der Obszönität stand, illustriert damit exemplarisch, wie sich der damalige, weitgehend männlich-orthodoxe Hindi-Literaturbetrieb mit der Thematik von Liebe und Sexualität, wie sie aus Sicht einer Autorin verhandelt wurde, abmühte. Mangels adäquater literaturwissenschaftlicher Instrumente wurde der Vorwurf der Unsittlichkeit systematisch verwendet, um eine als minderwertig aufgefasste Form der Literatur – in diesem Fall ein fiktionaler Text einer Frau – an die Ränder des literarischen Hindi-Kanons zu relegieren. Dabei konzentrierte sich die frühe Kritik an *Cittakobrā* auf die Darstellung der ehelichen Beziehung, während Manus Liebesbeziehung mit ihrem schottischen Liebhaber Richard nicht nur nicht beanstandet, sondern faktisch ignoriert wurde. Wie nun in Kapitel 3.4 aufgerollt wird, rückt jedoch in verschiedenen Studien ab etwa 1990 auch die aussereheliche Beziehung der weiblichen Hauptfigur ins Zentrum, wobei Richard als aggressiver, kolonialistischer Penetrator und als Zigeuner positioniert wird. Gerade in diesem Kontext wird Garg vorgeworfen, sie fröne der Verwestlichung, lehne indische bzw. hinduistische Traditionen ab und vertrete einen schädlichen Individualismus – die Frage der (Un)sittlichkeit von *Cittakobrā* rückt hingegen wieder in den Hintergrund.

### 3.4 Wissenschaftliche Literaturkritik des Romanschaffens von Mṛdulā Garg

In diesem Kapitel werden literaturwissenschaftliche Studien in Hindi, Englisch und Deutsch diskutiert, die bei der Erforschung von Gargs Prosawerk neue Themen in den Blick nehmen. Mit Jaidevs *The Culture of Pastiche* (1993) und Indu Prakash Pandeys Studien zu einem „Romantischen Feminismus“ (1989 und 2006) werden zuerst zwei Beispiele von Literaturkritik in Englisch präsentiert, die sich mit Mṛdulā Gargs Romanschaffen beschäftigen. In diesen Studien wird einerseits *Cittakobrā* in einen Zusammenhang gestellt mit dem Vorwurf der Imitation und Verwestlichung, und andererseits die Thematik eines „romantischen Feminismus“ erörtert, in die zwei Romane von Garg sowie die deutsche Übersetzung von *Cittakobrā* eingeordnet werden. Das von Jaidev und Pandey angesprochene Verhältnis zwischen „Indien“ und dem „Westen“, die latent hindu-nationalistisch gefärbte Sorge um die „indische“ Identität, der Vorwurf der Verwestlichung und Entfremdung, der Einfluss des Romantizismus und insbesondere die Frage eines indischen Feminismus sind auch in drei Monographien in Hindi auszumachen, die im Anschluss daran diskutiert werden. Mit Bezug auf die in diesem Kapitel vorgestellten wissenschaftlichen Studien gilt es einerseits anzumerken, dass weder die kontroverse Rezeption von *Cittakobrā* aufgerollt, noch der Vorwurf der Obszönität diskutiert wird. Andererseits ist es auch erwähnenswert, dass Garg, die sich in der frühen Phase der Rezeption von *Cittakobrā* intensiv mit den Publikationen ihrer Kritiker auseinandergesetzt hatte, nicht auf diese wissenschaftlichen Studien reagiert hat.

In seiner Studie *The Culture of Pastiche: Existential Aestheticism in the Contemporary Hindi Novel* (1993) bespricht der Literaturwissenschaftler Jaidev ausgewählte Romane der 1960er- und 1970er-Jahre, die von Nirmal Varmā, Mṛdulā Garg, Kṛṣṇa Baldev Vaid und Mohan Rākeś verfasst wurden. Die rezipierten Werke werden primär als Abbilder einer gesellschaftlichen Realität aufgefasst, während der fiktionale Charakter der Romane ausgeblendet und eine literaturwissenschaftliche Analyse weitgehend vernachlässigt wird. Am Beispiel dieser vier Hindi-Literaten und deren vermuteten Rezeption von „westlichen“ Bewegungen denkt Jaidev über eine Kultur der Imitation (culture of pastiche) nach. Diese Romane sind primär als *Pastiches* aufzufassen, womit die unreflektierte und effekthascherische Adaption bzw. Imitation westlicher Vorbilder gemeint ist, die sich negativ auf die Qualität literarischer Werke auswirkt.<sup>193</sup> Die Relevanz solcher Werke ist fraglich, da die imitierten westlichen Vorbilder nicht in den indischen Kontext eingepasst und das indische Material selbst vernachlässigt wird. Die Kritik Jaidevs an der Produktion von solchen Collagen, die er den ausgewählten AutorenInnen unterstellt, entbehrt jedoch nicht einer gewissen Ironie, da er selbst Zitate aus

---

<sup>193</sup> Jaidev 1993: 6.

unterschiedlichen literarischen, philosophischen und kunsthistorischen Quellen westlicher Denktraditionen aus ihrem jeweiligen Kontext herauslöst und neu zusammenstellt, um seine Einwürfe und Thesen zu illustrieren.

Jaidev räumt ein, dass ein Roman zwar durchaus die Verdienste der indischen Kultur hinterfragen kann, diese aber nicht verleugnen oder zerstören darf, da sonst auch die indische Identität (Indianness) tangiert wird.<sup>194</sup> Den ausgewählten AutorInnen wird ausserdem vorgeworfen, dass sie ihre verwestlichten Erfahrungen überhöht darstellen und ihrer Verantwortung als Vermittler und Interpreten der Kultur nicht nachkommen.<sup>195</sup> Sie sind sowohl in ihrer Persönlichkeit als auch in ihrem literarischen Schaffen grundlegend beeinflusst von zwei westlichen Bewegungen, dem Modernismus (modernism) und dem Existentialismus (existentialism).<sup>196</sup> Die AutorInnen übernehmen das grundlegende Prinzip des Modernismus und Existentialismus, und zwar die Entfremdung (alienation) von der Gesellschaft, vom Universum und bisweilen von seinem eigenem Selbst. Mit dieser Betonung des Individuums korreliert ein starker Fokus auf das Innere, der in den literarischen Werken sowohl thematisch als auch formal, beispielsweise durch den „stream of consciousness“ oder innere Monologe, zum Ausdruck kommt. Solche modernistischen Werke sind zudem durch Diskontinuität sowie die Zersplitterung des Individuums und dessen Erfahrungswelt charakterisiert. Dieser modernistisch-existentialistische Individualismus ist mit der indischen Kultur (Indian culture) jedoch nicht kompatibel, da ein Pastiche, also die Imitation westlicher Vorbilder, darauf abzielt, eine globale bzw. westliche Identität zu erlangen.<sup>197</sup> Diese Kultur der Imitation zeigt sich sowohl im interkulturellen Kontakt – gemeint ist: zwischen Indien und dem Westen – als auch innerhalb der indischen Kultur selbst. Das Erstarken der Verwestlichung und Vereinzelung im Bereich der Literatur und Gesellschaft kann mit einer kulturellen Krise erklärt werden, die darauf zurückzuführen ist, dass Indien keine legitime Selbstdefinition und eigene Identität entwickelt hat. Jaidev will in diesem Zusammenhang eine Bedrohungslage ausmachen, in der sich Indien infolge der aggressiven Intervention des Westens – zunächst im kolonialen Indien, später nach der Unabhängigkeit Indiens 1947 – befindet. Damit wird letztlich auch die Notwendigkeit begründet, in dieser von ihm skizzierten Krisensituation eine einheitliche indische Kultur zu postulieren.<sup>198</sup>

---

<sup>194</sup> Ibid., 5, 9.

<sup>195</sup> Ibid., 41.

<sup>196</sup> Ibid., 21ff..

<sup>197</sup> Ibid., ix.

<sup>198</sup> Ibid., x.



Jaidev plädiert in diesem Zusammenhang folglich für eine homogenisierte, gegen aussen hin abgeschlossene Kultur bzw. Identität, wobei in dieser essentialistisch definierten indischen Kultur der Fokus auf – notabene hinduistisch konnotierten – Idealen und Traditionen ruht.<sup>199</sup> Trotz des Hinweises, dass es nicht unproblematisch sei, für eine einheitliche Kultur bzw. Identität Indiens zu plädieren, und kommunalistische Spannungen, wenn auch nur vage, kritisiert werden, kann, wie im Folgenden deutlich wird, in dieser Argumentation indische Kultur/Identität tendenziell mit hinduistischer Kultur/Identität gleichgesetzt werden.<sup>200</sup> Der interkulturelle Kontakt, wie er in den Werken der AutorInnen angeblich auszumachen ist, kann nach Jaidev aber besonders im Rahmen der Entwicklungen seit den 1960er-Jahren erklärt werden. Mit Bezug auf die Veränderungen im Bereich der Kultur wird schliesslich postuliert, dass nach der Unabhängigkeit Indiens in der Literatur eine rasche Polarisierung eingesetzt habe.<sup>201</sup> In diesem Kontext wird auf zwei einander entgegengesetzte ideologische Lager verwiesen, die einen nachhaltigen Einfluss auf die Hindi-Autoren ausgeübt hätten. Mit diesen literarischen Strömungen dürften der Progressivismus (*Pragativād*) und der Experimentalismus (*Prayogvād*) gemeint sein, wobei Jaidev tendenziell die Autoren des ersten ideologischen Lagers zu favorisieren scheint, während Autoren der zweiten Bewegung stärker in der Kritik stehen.<sup>202</sup> So werden besonders jene Autoren hervorgehoben, die insofern an die Tradition der Hindi-Literatur anknüpften, als sie den Zerfall des nationalistischen Projekts thematisierten und so die Kontinuität der Hindi-Literatur gewährleisten würden.<sup>203</sup>

Jaidev plädiert also für eine Revitalisierung derjenigen Hindi-Literatur, die sich in die Tradition Gandhis stellt, und für eine Abkehr von postkolonialen Entwicklungen im Bereich der Literatur und Kultur. Illustriert werden diese Ausführungen schliesslich anhand seiner Analyse von Romanen der genannten AutorInnen.<sup>204</sup>

In einem Kapitel mit dem Titel „Pastiche as Pretence“ werden drei Romane von Mṛdulā Garg besprochen, nämlich *Uske hisse kī dhūp* (1975), *Maim aur maim* (1984) und *Cittakobrā* (1979). Diese Werke, die als eine Trilogie aufgefasst werden, bringen Einflüsse des westlichen Feminismus, Modernismus, der „Sociology of Novel“, der subalternen Geschichtsschreibung, des Existentialismus und Marxismus zum Ausdruck. Für diese Studie ist die Autorin mit ihrem

---

<sup>199</sup> Ibid., 7-8.

<sup>200</sup> Ibid., 13.

<sup>201</sup> Ibid., 13-14.

<sup>202</sup> Ibid., 16-17.

<sup>203</sup> Ibid., 15.

<sup>204</sup> Jaidevs exklusiver Fokus auf Romane kann wohl damit begründet werden, dass der Hindi-Roman (novel; *upanyās*; *nāvil*) im Wesentlichen ein von der „westlichen“ Literatur übernommenes Genre war, weshalb er in seinen Augen wohl als besonders problematische Gattung zu gelten hat.

Werk insofern relevant, als sie und ihre Romane als Paradebeispiel eines oberflächlich-ignoranten, destruktiven Pastiche zu gelten haben.<sup>205</sup> In seinen Ausführungen zu *Cittakobrā* behauptet Jaidev, dass er die „Kultur der Imitation“ in seinem ganzen Horror repräsentiert und durch das Zurschaustellen von unauthentischen Codes als tiefsinnig-visionärer Text dargestellt werden solle. Der Roman besteht aus Manus losen Erinnerungen, wie sie erleuchtet worden ist. Sie leidet an ihrer Rolle als Ehefrau und Mutter, lehnt die Gesellschaft ab und findet nur in ihrer transzendenten Affäre mit ihrem Liebhaber Richard ein derartiges Glück, dass sie die Menschheit letztlich doch noch zu lieben vermag.<sup>206</sup> Jaidev greift in seiner Diskussion des Romans zwei Themenstellungen auf, die Garg in ihrem Vorwort „*Merī taraf se*“ bearbeitet hat – ohne dass er jedoch zwischen dem nachträglich beigelegten Vorwort einerseits, und der literarischen, fiktionalen Erzählung andererseits, differenzieren würde. Die Autorin versucht laut Jaidev zu begründen, dass die Sexualität und der „Messias-Komplex“, den Manu nach dem Tod Richards entwickelt, ein essentieller Bestandteil der weiblichen Hauptfigur ist. Sie beziehe sich auf einen Mystizismus, der die Sexualität als Mittel zur Erlösung erklärt, wie er von Acharya Rajneesh – bzw. Osho, der Begründer der Neo-Sannyas-Bewegung – vertreten wird. Mit Bezug auf die Frage des Genres, die im Vorwort ebenfalls gestreift wird, behauptet er, dass *Cittakobrā* sich von einer traditionellen, gut geschriebenen Erzählung unterscheidet, da die Orientierung an einem modernistischen Roman bzw. an anderen, westlichen literarischen Vorlagen offensichtlich ist: „Its chronology is fragmented, its form is expressive, and it uses several modes and generic features. The narrative includes two poems by the artist-heroine and is liberally spiced with literary allusions and echoes.“<sup>207</sup>

Im Anschluss daran wird der Fokus primär auf die weibliche Hauptfigur Manu gerichtet, wobei bestimmte Charakterzüge, Verhaltensweisen und ihr Äusseres ins Zentrum gerückt werden. Manu befindet sich in einer Leere bzw. einem sozialen Vakuum, da sie weder Beziehungen zu ihrer Familie und Verwandtschaft, zu ihrer Nachbarschaft oder zu Freunden pflegt, noch ihren Kindern und ihrem Ehemann eine besondere Rolle beimisst. Sie ist letztlich bloss eine adoleszente Phantasie, die im indischen Kontext weder plausibel noch realistisch sein kann.<sup>208</sup>

---

<sup>205</sup> „Never discriminating, her artistic sensibility seems to open itself up, by reflex, as it were, to anything catchy blowing its way. Her fiction is a vehicle of contradictory, confused, and garbled messages picked up for their surface glitter. It also resembles a rolling stone which first crushes cultural codes and then flaunts its blood-marked surface as contemporary. [...] in her fiction there is neither any meaningful inter-cultural contact nor any desire to understand any culture, her own or others', nor indeed any culture. [...] Her relevance to this study comes from the fact that she best illustrates the violence pastiche does to culture, to any culture, in its obsession with surface and effects. Her novels place us amidst cultural junk, a cultural wasteland.“ Ibid., 96.

<sup>206</sup> Ibid., 112-113.

<sup>207</sup> Ibid., 113.

<sup>208</sup> Ibid., 114.

Begründet wird dies mit der Behauptung, dass Manu ihre täglichen Verpflichtungen ohne Schwierigkeiten erfülle, obwohl sie tagsüber ihren Liebhaber in teuren Hotelzimmern treffe und die Nächte mit ihrem Mann verbringe.<sup>209</sup> In diesem Zusammenhang wird postuliert, dass Manu nach dem Vorbild einer idealen, befreiten und westlichen Feministin geschaffen wurde. Ihre naive und hilflose Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Problemstellungen verdeutlicht einzig, dass Frauen – womit wohl pauschal emanzipiert-verwestlichte Frauen gemeint sind – nicht fähig sind, sich gesellschaftlich zu engagieren. Soziale, politische und philosophische Themenstellungen in *Cittakobrā* treten nur in Manus Unterhaltungen mit Richard auf, sind aber lediglich als Füllmaterial zu betrachten. Ihre Gespräche, die durchwegs albern und gegenstandslos sind, sollten einzig Manus Liebreiz unterstreichen.<sup>210</sup> Sie macht wiederholt auf ihre Attraktivität aufmerksam, die durch den Umstand, dass es ein weisser, westlicher Weltenbummler – und nicht etwa ein Inder – ist, der sie anbetet, noch zusätzlich betont werden soll: „Manu is very concious of her charm and again and again drops hints about her desirability, which is supposed to be confirmed by the fact that a rich, white, globe-trotter adores her.“<sup>211</sup> Als ihre körperlichen Reize an Wirkung verlieren, wird sie von der Autorin in eine Visionärin bzw. eine „Grosse Seele“ (*mahanatma*) transformiert, die sich mit ihrem Geliebten auf eine wundersame Weise verbunden fühlt.<sup>212</sup> Jaidev resümiert an dieser Stelle, dass Manu ihr Selbst glorifiziert und in ihrem Streben nach Selbstverwirklichung die Gesellschaft als bestialisch bezeichnet und ablehnt.<sup>213</sup>

Besonders ausführlich kommt Jaidev im Anschluss daran auf jene Szene im Roman zu sprechen, in der Manu den ehelichen Geschlechtsverkehr aus einer innerlich unbeteiligten Haltung heraus beschreibt. In dieser angeblich feministischen Episode (seemingly feminist episode) wird beschrieben, wie sich Manu für eine Liebesnacht mit ihrem Mann herrichtet und sich dabei in drei Teile aufspaltet, und zwar in Körper, Geist und Herz. Der Autorin wird vorgeworfen, dass sie diese „Kopulation“ zwischen Manu und ihrem Mann unverhältnismässig ausführlich und aufmerksamkeitsheischend schildert. Diese Szene ist sowohl aus moralisch-sittlichen Gründen als auch in literarischer Hinsicht als eine Imitation eines westlichen Vorbilds zu verstehen. Mit Bezug auf den Aspekt der Moral wird postuliert, dass das Agieren der

---

<sup>209</sup> In diesem Zusammenhang wird ausgeblendet, dass Manu sich nur während einer Zeitspanne von fünf Jahren einmal pro Jahr für jeweils einige wenige Tage mit Richard trifft, während sie in der gesamten erzählten Zeitspanne von etwa fünfzehn bis zwanzig Jahren ihre Rolle als Ehe- und Hausfrau an der Seite von Maheś fortführt. Siehe dazu auch Kapitel 5.3.2.

<sup>210</sup> Ibid., 114-116.

<sup>211</sup> Ibid., 117.

<sup>212</sup> Ibid., 117.

<sup>213</sup> Ibid., 118.

weiblichen Hauptfigur in dieser Situation nicht von Indifferenz oder Pein zeugt, und so hat Manu also keinen Grund sich zu beklagen, wie die Autorin im Vorwort *Merī taraf* behauptet hat. Obschon Jaidev zu Recht auf die Diskrepanz zwischen der literarischen Darstellung und Gargs späterem Legitimationsversuch hinweist, zeugen seine Ausführungen von einer gewissen Geringschätzung gegenüber der weiblichen Hauptfigur.

In moral terms, which are not moralistic, it is difficult to imagine that the heroine's responses suggest sadness or anguish. It looks probable that she is enjoying it enormously, enjoying it twofold; on the one hand, she has her ordinary, legitimate servicing; on the other, she has this bonus of a marvellous fantasy.<sup>214</sup>

Diese Passage, in der Manu sich vorstellt, sich in eine riesige Brust zu verwandeln, auf der sich ihr Mann ausbreiten könne, ist eine literarische Imitation (literary pastiche). Garg liess sich, so Jaidev, von Philip Roth' Roman *The Breast* inspirieren, um ihrer befreiten Phantasie auf eine fragwürdige Weise Ausdruck zu verleihen: „In *Chittkobra*, the giant-breast fantasy is merely erotic and sickly. [...] In choosing a misogynist to inspire her into doing a 'liberated' fantasy for her self-conscious, sex-conscious heroine, Garg is [...] anomalous [...].“<sup>215</sup>

Nebst der weiblichen Hauptfigur werden auch die beiden männlichen Hauptfiguren, also ihr Geliebter Richard und ihr Ehemann Maheś, beleuchtet. Richard ist keine Figur (character), sondern bloss ein Pastiche, da er auf eine unglaubliche Weise höchst unterschiedliche Eigenschaften in sich vereint und unzähligen Tätigkeiten nachgeht. In diesem Zusammenhang stellt Jaidev nicht nur Richards Plausibilität als Mensch (human being) – und nicht als mehr oder weniger glaubwürdige literarische Figur – in Frage, sondern auch, inwiefern Garg ihrer Verantwortung als Vermittlerin der indischen Kultur nachkommt. Unter Verwendung einer körperlich-sexuellen Metaphorik wird suggeriert, dass die Autorin dem Heiland (redeemer) Richard eine Plattform bietet, als kolonialer Aggressor den Orient bzw. die orientalische Frau zu erforschen, sich anzueignen und zu unterjochen:

It is doubtful if the novelist is aware of what message this redeemer of Manu suggests subliminally. The message is Orientalist: the Orient can be saved only if it is freely explored and penetrated by the West, only if it is discovered, defined and shaped by the West.<sup>216</sup>

Richard, der britische Kolonialherr, steht aber auch mit Blick auf seine Auseinandersetzung mit dem Christentum in der Kritik, wobei seine Bibelkenntnisse, seine Reflexionen über Jesus und die Wiedergeburt, seine Gleichsetzung von Manu mit Gott und seine „existentialistischen

---

<sup>214</sup> Ibid., 121-122.

<sup>215</sup> Ibid., 123.

<sup>216</sup> Ibid., 123.

Haltung“, dass man eine Sünde nur gegenüber sich selbst begehe, aber nicht gegenüber Gott, angeprangert werden. Zudem ist sein Umgang mit Alkohol insofern problematisch, als er – der als Pfarrer abstinent lebt – keine Skrupel verspürt, andere zum Alkoholkonsum zu ermuntern. Auch Richards soziales Engagement wird angezweifelt, da er sich nur flüchtig zu seiner Arbeit mit den Bedürftigen äussert und diese Menschen zu verachten scheint, während er oberflächliche Gespräche mit Manu führt. Richards Rolle besteht einzig darin, Manu attraktiver und bedeutsamer erscheinen zu lassen.<sup>217</sup>

Mit Blick auf die zweite männliche Hauptfigur, Maheś, ist einzig dessen Rolle als gehörnter, aber nachsichtiger Ehemann von Interesse. Mit Bezug auf alle drei rezipierten Romane wird zunächst konstatiert, dass sich die Ehemänner von Garg stets mit Liebhabern zu messen haben und im Wesentlichen drei Funktionen ausüben. Sie dienen als Ernährer und Beschützer ihrer Frauen, sie polieren durch ihr Begehren das Selbstwertgefühl der Frauen auf, und sie lassen zu, dass sie herabgesetzt werden, indem sie sich nicht gegen die Attacken ihrer Ehefrauen an der arrangierten Ehe wehren.<sup>218</sup> Mit Bezug auf *Cittakobrā* resümiert Jaidev, dass Maheś sich selbst degradiert, obwohl er seiner Frau in selbstloser Liebe zugetan und um ihr Wohlergehen besorgt ist, und dass Manu ihren Mann nur akzeptiert, weil sie Richard nicht heiraten kann. Manu wird einmal mehr als eine fragmentierte Persönlichkeit dargestellt, die ihr Herz ihrem Liebhaber schenkt und ihren Körper ihrem Ehemann zur Verfügung stellt. Wird die weibliche Hauptfigur somit erneut als ein Pastiche dargestellt bzw. der Verwestlichung bezichtigt, so wird Maheś, der betrogene Gatte, gleichzeitig in seiner Eigenschaft als indischer (Ehe)Mann insofern aufgebaut, als er mit einer derart verwestlichten Frau nicht viel verliert.<sup>219</sup>

Im Anschluss daran werden zwei Polaritäten gestreift, die primär an Manu und Richard festgemacht werden, und zwar der Gegensatz zwischen Liebe und Ehe einerseits und das Spannungsverhältnis zwischen Individuum und der Gesellschaft andererseits. Jaidev beendet seine Ausführungen zu Gargs Romanen mit einem erneuten Rekurs auf die drei weiblichen Hauptfiguren, wobei diese nun explizit mit der als feministisch bezeichneten Autorin Mṛdulā Garg gleichgesetzt werden und ihnen eine valable kulturelle Selbstdefinition (viable cultural self-definition) bzw. eine indische Identität in Abrede gestellt wird:

Their [e.g. Manishas, Manus und Madhvis; R.K.] celebration of isolation and fragmentation might make them feel existentialist, modernist, and free, but it denies them any chance of 'touching' reality [*sic!*] or finding significance. They live in and for pastiche. [...] Garg's characters are usually past their youth, but their militant enthusiasm is youthful,

---

<sup>217</sup> Ibid., 123-125.

<sup>218</sup> Ibid., 125.

<sup>219</sup> Ibid., 126.

if not childish, and springs from their infinite boredom. They seek attention by their lumpen behaviour, and experience thrill while doing dirt on cultural codes, which have not come to them as values. The novelist ironically idolizes them as angels. It would seem therefore that like her heroines, the author too lacks a viable cultural self-definition.<sup>220</sup>

Im Zentrum von Jaidevs Besprechung der Romane *Uske hisse kī dhūp*, *Cittakobrā* und *Maim aur maim* steht, wie eben ausgeführt, der Vorwurf, Garg imitiere die Literatur des Westens. Ohne seine Beobachtungen mittels einer literaturwissenschaftlichen Analyse zu untermauern, macht er geltend, dass diese drei Werke für die Hindi-Literatur irrelevant sind, da sie die indische Kultur bedrohen und negieren. Seine abschätzige Kritik an *Cittakobrā* wird an der weiblichen Hauptfigur und ihrem (sexualisierten) Körper festgemacht, heisst es doch, dass Manu im Schutze ihrer Ehe mit einem Liebhaber ihre körperlichen Bedürfnisse befriedigt, nach Bestätigung für ihre Attraktivität strebt und einem egoistischen, unmoralischen Individualismus frönt. Durch die schamlose Haltung dieser verwestlichten Frau der urbanen Mittelschicht, die in ihrem individualistischen Streben nach Liebe und Selbstverwirklichung die indische Gesellschaft attackiert, wird die indische Kultur gleichermassen gefährdet wie entwertet. Die weibliche Frauenfigur kann bei Jaidev folglich als Ursache und Indikator für den Niedergang der indischen Kultur betrachtet werden: Sie verkörpert das „Nicht-Indische“ und wird implizit mit einem idealisierten Frauenbild kontrastiert, nämlich die hinduistische Ehefrau und Mutter, die sich in den Dienst der Familie, Gemeinschaft und Nation stellt sowie als spirituelle Hüterin der Tradition fungiert. Jaidev fokussiert in seiner überwiegend abschätzigen Kritik an *Cittakobrā* jedoch nicht nur auf die weibliche Hauptfigur Manu, sondern auch auf die Autorin, die er auf eine undifferenzierte Weise mit der Ich-Erzählerin und Hauptfigur gleichsetzt. So wird Garg dafür angeprangert, dass sie auf eine naive und unreflektierte Weise westlichen Vorbildern nacheifert und ihrer Verantwortung gegenüber der indischen Kultur nicht nachkommt. In diesem Kontext wird implizit auf die in der Einleitung thematisierte Bedrohungslage durch den Westen Bezug genommen, in der sich nach Jaidev die Nation Indien befindet. Als besonders problematisch fasst er auf, dass sich die indische Frau angeblich einem kolonialen westlichen Aggressor freiwillig unterwirft und ihre Identität in diesem Verhältnis zu bestimmen versucht. Jaidev rekurriert in diesem Kontext punktuell auf die Anliegen des Hindu-Nationalismus, der ab Ende der 1980er Jahre im Zuge gesellschaftspolitischer und ökonomischer Entwicklungen erstarkte. So weist Jaidev explizit auf die Nationalität und Religionszugehörigkeit von Manus Geliebtem Richard hin, der in den frühen Kritiken um 1980

---

<sup>220</sup> Ibid., 128-129.

kaum der Rede wert gewesen war. Noch schärfer als zuvor wird in Abrede gestellt, dass der Roman, die weibliche Hauptfigur und die Autorin als „indisch“ bezeichnet werden könnten. Stattdessen werden sie als Repräsentanten einer korruptierten, „westlichen“ Moderne dargestellt und gegenüber einer als „indisch“ bzw. „hinduistisch“ konnotierten Tradition abgegrenzt. Aus diesem Spannungsfeld von Tradition und Moderne, von Verwestlichung, Entfremdung und Dekadenz kristallisiert sich schliesslich auch die Frage nach der (indischen) Identität, nach dem „Indisch-Sein“ bzw. der „Indianness“ heraus.

Obwohl Jaidevs Ausführungen von einer inhaltlichen Verengung, wie sie schon in der frühen Rezeption des Romans auszumachen ist, und von einem Abwehrreflex gegenüber gesellschaftlichen und literarischen Veränderungen im Zuge der Moderne zeugen, werden auch bislang ungenannte Themen in die Diskussion von *Cittakobrā* eingebracht: Manus Reflexion über ihre Einsamkeit, ihr Ringen mit einem geschlechtsspezifisch limitierten Aktionsradius, ihre Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen „Indien“ und dem „Westen“ sowie Indiens kolonialer Vergangenheit, und ihr Nachdenken über Gott und Religion. Andere Themenstellungen hingegen, wie Manus Auseinandersetzung mit einem alternativen Selbst bzw. ihr Werdegang zur Schriftstellerin, der für die Konstitution ihres eigenen Selbsts ganz wesentlich ist, werden nur beiläufig erwähnt. Dieser exklusive Fokus auf die weibliche Hauptfigur sowie auf die Thematik von Liebe, Ehe und Sexualität, auf Verwestlichung und Entfremdung, und dem Individuum in Opposition zur Gesellschaft zeigt sich, wie im Folgenden gezeigt wird, nicht nur in Jaidevs *The Culture of Pastiche*, sondern auch in Indu Prakash Pandeys Studien zu einem „Romantischen Feminismus“.

Der Literaturwissenschaftler Indu Prakash Pandey bespricht in seinen beiden Studien *Romantic Feminism in Hindi novels written by women* (1989) und *Jenseits des Romantischen Feminismus: Romane indischer Autorinnen in Hindi* (2006) jeweils einen Roman von Mrdulā Garg. So wird in der ersten Studie unter dem Schlagwort „Feministische Trends oder romantischer Feminismus“ *Uske hisse kī dhūp* rezipiert, und in der Nachfolgepublikation als ein Beispiel eines Romans, der von einem „feministischen Diskurs“ handle, *Kaṭhgulāb*. Obwohl weder der Roman *Cittakobrā* noch das gesamte Romanschaffen von Garg erörtert werden, sind Pandeys Arbeiten insofern relevant, als einerseits die sogenannte Frauenliteratur ins Zentrum gerückt und damit ein Beitrag zur Erforschung der von Frauen verfassten Hindi-Literatur geleistet wird. Andererseits bilden seine Ausführungen zu einem „Romantischen Feminismus“, der später überwunden und von einem „ernsthafteren Feminismus“ abgelöst werde, einen thematischen Referenzrahmen, in den sich seine deutsche Übersetzung von *Cittakobrā*, die von einem Vorwort und Nachwort flankiert wird, einordnen lässt.

In *Romantic Feminism in Hindi novels written by women* (1989), die als eine soziologische Literaturanalyse zu verstehen ist, untersucht Pandey achtzehn von Frauen in den 1970er Jahren verfasste Romane, die unter den Schlagworten Feminismus, Romantizismus und Entfremdung beleuchtet werden.<sup>221</sup> Die meisten dieser Erzählungen handeln von Konflikten im Bereich der Liebe, Ehe und der persönlichen Beziehungen von gebildeten Frauen der städtischen Mittelschicht. Diese Werke können deshalb weder als Frauenliteratur (women's literature) noch als Protestliteratur bezeichnet werden, obwohl sich die Autorinnen gegen die Frauen einschränkenden Traditionen aussprechen. Mit der Bezeichnung „Romantischer Feminismus“ soll aber nicht die Ernsthaftigkeit, mit der sie sich von den Normen der autoritären Gesellschaft befreien wollten, in Frage gestellt werden, denn: „[...] romanticism is a revolt against all kinds of authorities and paves the way for future realism and subsequent revolution.“<sup>222</sup>

Pandey's Ausführungen zum „Romantischen Feminismus“ basieren auf der Gegenüberstellung zweier Gesellschaftsmodelle, nämlich die traditionelle, standesorientierte Gesellschaft auf dem Land, für welche die *joint family* und das Kastensystem charakteristisch sind, und eine wachsende Zahl von Individuen in den Städten, die ein westliches Bildungs- und Wertesystem übernommen haben und konsum- sowie erfolgsorientiert sind. Dieses städtische Individuum ist von der Problematik der Entfremdung (alienation), der Einsamkeit und der Modernisierung bzw. Verwestlichung betroffen.<sup>223</sup> Aus diesen Ausführungen wird deutlich, dass Pandey ein traditionelles – oder vielmehr: ein traditionalistisches – Gesellschaftsmodell präferiert und dabei gleichzeitig dem „modernen, verwestlichten Individuum“ eine „indische Identität“ – womit durchwegs eine hinduistische Identität gemeint ist – in Abrede stellt.<sup>224</sup> In diesem Zusammenhang wird auch auf die Stellung der „indischen Frau“ als Stütze der Familie in der traditionellen Gesellschaft verwiesen. Nach Pandey erlangt sie ein valables Selbstbild durch die Unterordnung in ebendiese Gesellschaftsstruktur und zeichnet sich durch eine besondere, anerkennenswerte Leidensfähigkeit aus.<sup>225</sup> Das Idealbild der indischen Frau, das durch das „weibliche Prinzip“ des Liebens und Dienens genährt wird und sich bei einem Grossteil der Bevölkerung immer noch grösster Beliebtheit erfreut, führt ihm zufolge auch dazu, dass sich der Feminismus in Indien von seiner westlichen Ausprägung unterscheiden muss.<sup>226</sup> Nach

---

<sup>221</sup> Pandey's Studie *Romantic Feminism* basiert auf Forschungsarbeiten, die Mitte der 1970er-Jahre durchgeführt wurden und 1983 offenbar weitgehend abgeschlossen waren. Pandey 1989: vii-viii. Die deutsche Übersetzung dieser Studie erschien 1999 mit dem Titel *Romantischer Feminismus in Hindi-Romanen indischer Autorinnen*.

<sup>222</sup> Pandey 1989: vii.

<sup>223</sup> Ibid., 6-7.

<sup>224</sup> Ibid., 1.

<sup>225</sup> Ibid., 6.

<sup>226</sup> Ibid., 7.



einem Abriss über die Entwicklung des indischen Feminismus und der Aktivitäten der Reformbewegungen wird konstatiert, dass ein radikaler Feminismus nach westlichem Vorbild den „indischen Frauen“ keine Perspektive bietet, da diese nicht in ein kompetitives Verhältnis zu den Männern treten wollten, sondern in Ergänzung zu ihnen und im Dienste der Nation den Fortschritt der Gesellschaft und die Beseitigung von sozialen Missständen anstrebten.<sup>227</sup>

Auf Grundlage dieser Argumentation wird deutlich, dass die Verbesserung der rechtlichen, politischen und ökonomischen Stellung der Frau zwar begrüßt wird, das Idealbild der „indischen“ bzw. hinduistischen Frau als Hüterin der Familie, der Tradition und der Nation unangetastet bleiben soll, und besonders die dienenden, fürsorglich-pflegerischen und erzieherischen Aktivitäten der Frau im Dienste von Gesellschaft und Nation gefördert werden sollen. Für Pandey bildet der Gegensatz zwischen einer traditionellen, ländlichen Gesellschaft und dem verwestlicht-entfremdeten städtischen Individuum, das eben skizzierte Idealbild von Frau und Weiblichkeit sowie die Entwicklung eines sozialen Feminismus’ den Kontext, in dem er die Entwicklung des Romanschaffens von Frauen im Bereich der Hindiliteratur erörtert.

Obschon bereits vor der Unabhängigkeit Autorinnen erste Romane in Hindi verfasst hätten, gelte *Ḍār se bichuṛī* (1958) von Kṛṣṇā Sobtī als ein erster Meilenstein in der von Frauen in Hindi verfassten Literatur. Nachdem in den 1960er Jahren Autorinnen wie Śānti Joṣī und Uṣā Priyaṃvadā in Erscheinung getreten seien, habe sich das Romanschaffen von Frauen in Hindi vor allem ab Ende der 1960er Jahre entwickelt, wozu auch die Konzentration auf das Individuum und die Psyche des Individuums beigetragen hätten:

By the end of 1960s the period of social, public and rural/regional novels reached a saturation point and exhausted its force and a definite turn to the individual, personal/private and urban areas was becoming predominant. It is at this stage of literacy [sic!] history of novel-writing in Hindi that women entered the area in a large number.<sup>228</sup>

Seit den 1970er Jahren haben laut Pandey zahlreiche Autorinnen Kurzgeschichten und Romane veröffentlicht<sup>229</sup>, wobei jedoch nur wenige einen feministischen Standpunkt „westlicher Art“ in ihren Romanen vertreten haben. Abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen wie Mṛdulā Garg, die auch die politischen und ökonomischen Probleme der Frauen thematisiert hätten, schreiben die meisten „Women Writers“ über die „Problematik der romantischen Liebe“ und

---

<sup>227</sup> Ibid., 10-12.

<sup>228</sup> Ibid., 14. Pandey geht hier aber nicht darauf ein, inwiefern Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Literatur die Publikation von „Frauenliteratur“ beeinflussen können.

<sup>229</sup> Pandey spricht in diesem Zusammenhang von etwa 300 von Frauen geschriebenen Romanen, die in den letzten zwanzig Jahren erschienen seien, wovon die Mehrheit in den letzten zwölf Jahren, also in den 1960er und 1970er Jahren, publiziert wurden. Ibid., 24-25.

die „Probleme in der Mann-Frau-Beziehung“. Aus diesem Grund kann der von diesen Autorinnen vertretene Feminismus als „Romantischer Feminismus“ bezeichnet werden:

Most of these women writers have dealt with such social problems as background settings for their stories of love and love-relationships with men lovers and husbands. That is why I prefer to call their feminism as romantic feminism. The problems of sexual adjustments, love-affairs, conjugal love, pre-marital and extra-marital love relationships, divorce and male chauvinism, and children in broken families etc. are their preferred plot-motives.<sup>230</sup>

Diese Romane beschäftigen sich weder mit der Emanzipation oder der Gleichheit der Frau auf der sozialen, ökonomischen oder politischen Ebene, noch lässt sich darin ein Widerstand gegenüber repressiven Praktiken ausmachen. Vielmehr sind die Frauenfiguren durch Passivität, Unentschlossenheit und Melancholie charakterisiert. Obwohl diese Romane von Frauen geschrieben wurden, können sie folglich weder der Kategorie Protestliteratur zugerechnet, noch als Frauenliteratur in einem westlichen Sinn bezeichnet werden. Für Pandey sind vielmehr der „weibliche Blickwinkel“ (female point of view) und die von ihm eruierten Themenstellungen für die Assoziation der Romane mit einem „Romantischen Feminismus“ ausschlaggebend:

In all these cases we find female point of view in the narration of the stories and that can be considered as a sufficient ground to call these novels of romantic feminism, an imaginary world of harmonious human relationship and love. Women have to pass through this phase of romantic world of love and meet their disappointments to reach the stage of social feminism and subsequently to radical feminism. However mild and defused women's attack on the society and male tyranny these novels might present, they have to be taken seriously, because their writings form the most popular body of creative literature in Hindi for the last two decades and more.<sup>231</sup>

Im Anschluss an die Konzeptualisierung eines dergestaltigen „indischen Feminismus“ werden in einem Kapitel namens „Feminist Trends or Romantic Feminism“ acht „bedeutende Hindi-Romane“ besprochen, die in der ersten Hälfte der 1970er Jahre verfasst wurden, darunter auch *Uske hisse kī dhūp* (1975), der erste Roman von Garg.<sup>232</sup> Anhand dieser Analyse soll geprüft werden, ob diese Werke wirklich von der Emanzipation der Frau handelten und ob die

---

<sup>230</sup> Ibid., 14.

<sup>231</sup> Ibid., 18.

<sup>232</sup> Bei den anderen Autorinnen bzw. Romanen handelt es sich um *Machlī aur marā jal* (1971) von Śāntī Jośī, *Āp kā bañī* (1971) von Mannū Bhaṇḍārī, *Beghar* (1971) von Mamtā Kāliyā, *Us kā ghar* (1972) von Meh<sup>a</sup>runnisā Parvez, *Sūrajmukhī āndhere ke* (1972) von Kṛṣṇā Sobtī, *Innī* von Mālī Parūlkar und *Dūriyām* (1974) von Rajnī Panikar.

Bezeichnung Feminismus gerechtfertigt ist, oder ob darin nur ein „normabweichendes Verhalten einiger gebildeter Frauen der Oberschicht“ dargestellt wird.<sup>233</sup>

Dem Vorwurf anderer, nicht namentlich genannter Hindi-Kritiker in Indien, welche die Romane dieser Schriftstellerinnen offenbar als irrelevant für die Mehrheit der indischen Gesellschaft bezeichnet haben, wird entgegengehalten, dass auch die „proletarische Literatur“ als nicht repräsentativ gilt, und dass die gesamte Produktion und Rezeption von Literatur auf einen kleinen Teil der Mittelschicht begrenzt ist.<sup>234</sup> Pandey geht im Zusammenhang mit der Entstehung der „Frauenliteratur“ nicht weiter auf den in den 1960er Jahren neu entstandenen Fokus auf die Psyche des Individuums ein, sondern erklärt das Hinaustreten der Frau in die Öffentlichkeit bzw. ihre Artikulation als Schriftstellerin dahingehend, dass die Frauen der (oberen) Mittelschicht vermehrt eine Hochschulbildung durchlaufen und ein Bewusstsein für ihre gesellschaftliche Position erlangt haben.<sup>235</sup>

In seiner Untersuchung des Romans *Uske hisse kī dhūp* liegt die Aufmerksamkeit weitgehend auf dem „sexuellen Vergnügen“, das Manīṣā in ihren ausserehelichen Beziehungen sucht. Die weibliche Hauptfigur ist durch ihr Streben nach „wiederholter geschlechtlicher Befriedigung in ehebrecherischen Verhältnissen“, durch welche die „fest verankerte Institution der Ehe“ komplett missachtet wird, charakterisiert.<sup>236</sup> In Pandeys Darstellung steht, wie auch durch die übersetzten Passagen aus dem Roman verdeutlicht wird, primär der Körper der weiblichen Hauptfigur, nicht aber deren Intellekt oder Emotionalität, im Zentrum. Wenngleich angemerkt wird, dass Manīṣā eine gebildete Frau ist, sie Kurzgeschichten schreibt und Hindi-Literatur an einem College lehrt, wird ihr Entschluss, sich ernsthaft der Literatur zu widmen, ausgespart. Mit Bezug auf *Uske hisse kī dhūp* und die übrigen Romane wiederholt Pandey, dass es sich bei diesen Werken um einen „Trend“ bzw. eine „Normabweichung“ von privilegierten, gebildeten Frauen der Mittelschicht und oberen Mittelschicht in indischen Städten handelt, die auf Probleme der Liebe, Sexualität und Ehe fokussieren. Diese Haltung kann nicht als eigentlich feministisch bezeichnet werden, doch hat dieser „romantische Feminismus“ das Potential, sich später zu einem „gesunden Feminismus“ weiterzuentwickeln.<sup>237</sup>

---

<sup>233</sup> Ibid., 23.

<sup>234</sup> Ibid., 26-27.

<sup>235</sup> Ibid., 29. Pandey verschweigt an dieser Stelle jedoch auch Autorinnen aus dem Bereich der Dichtung wie Mahādevī Varmā, aber auch Schriftsteller wie Jainendra Kumār, der als einer der ersten die Psyche seiner Figuren nuanciert ausgelotet hatte, oder Ajñeya, der in seinem (autobiographischen) Roman *Śekhar: ek jivanī* (1941 und 1944) die Reflexion des Individuums über die Freiheit und eine Künstlerexistenz verhandelt hat.

<sup>236</sup> Ibid., 41.

<sup>237</sup> Ibid., 42-44.

In einem weiteren Kapitel mit dem Titel „The Problem of Alienation“, in dem Pandey seine Positionen in deutlich schärferem Tonfall vorbringt, wird nochmals das Auseinanderdriften der traditionellen Bevölkerung auf dem Land und der gebildeten Eliten in den Städten, die Englisch beherrschten und nach Macht und Geld strebten, aufgegriffen. Auch die Hindi-Autoren der Gegenwart, die eine westliche Ausbildung durchlaufen haben, befinden sich in einer „Identitätskrise“ bzw. kranken an einer Entfremdung (alienation). Die Hindi-Literatur der Gegenwart ist laut Pandey als eine Schöpfung von westlich gebildeten Literaten aufzufassen, die einen Gewissenskonflikt und eine Identitätskrise durchmachen.<sup>238</sup> Das moderne, vereinzelter Individuum der Stadt hat sein Selbst verloren und ist erfüllt von einem Gefühl der Ernüchterung (disillusionment), das in einem Zusammenhang mit der Industrialisierung, Modernisierung und dem westlichen Bildungssystem nach der Unabhängigkeit Indiens steht.<sup>239</sup>

In seinem Schlusswort „Emancipation or Alienation“ hält Pandey fest, dass seine Untersuchung der Romane zeigt, dass das Streben der privilegierten, gebildeten Frauen in den Städten, die ein Bewusstsein für ihre gesellschaftliche Position entwickelt und individuelle Begierden entwickelt haben, zu ihrer Entfremdung (alienation), Isolation (isolation) und gar Vernichtung (total destruction) führt.<sup>240</sup> Die untersuchten Romane weisen insofern einen feministischen Ansatz auf, als sie aus der Perspektive einer Frau erzählt werden, und für die Probleme und das Leid der Frau der Mann bzw. das patriarchale System verantwortlich gemacht werden. Die weiblichen Hauptfiguren, die aus gebildeten Familien der Mittelschicht stammen, sehen sich mit einem Konflikt zwischen ihrer traditionellen Sozialisierung und ihrer westlichen Bildung konfrontiert, die zu einer Fehlanpassung und gestörten Harmonie in ihrer Ehe führen.<sup>241</sup> Da die Beziehung zwischen einer Frau und einem Mann zu einer persönlichen Angelegenheit wird, die auf individuellen Präferenzen basiert, führt dies häufig dazu, dass das Individuum sich frustriert, isoliert und entfremdet fühlt. Daran anknüpfend wird die (wohl rhetorische) Frage gestellt, ob diese Form des Feminismus den Frauen tatsächlich eine Emanzipation oder letztlich doch nur soziale Entfremdung gebracht hat.<sup>242</sup>

Wie im Folgenden gezeigt wird, lässt sich Pandey's deutsche Übersetzung von *Cittakobrā*, die 1987 unter dem Titel *Die gefleckte Kobra* erschien, in einen inhaltlichen Zusammenhang stellen mit seinen Ausführungen zu dem oben erörterten „romantischen Feminismus“. Die Übersetzung

---

<sup>238</sup> Ibid., 48.

<sup>239</sup> Ibid., 49. Das Entstehen einer Generation von Künstlern, die an Einsamkeit und Entfremdung kranken, erklärt Pandey auch mit dem Verweis auf die „romantische Dichtung in Englisch“, die im Rahmen des britischen Bildungssystems in Indien rezipiert worden sei. Ibid., 50-51.

<sup>240</sup> Ibid., 101.

<sup>241</sup> Ibid., 110.

<sup>242</sup> Ibid., 101-111.

wird von einem Vorwort des Herausgebers Wolfgang Herwig und einem Nachwort von Pandey flankiert, in denen der Inhalt des Romans skizziert und *Cittakobrā* lose in die Hindi-Literatur eingeordnet wird.<sup>243</sup> Im Vorwort wird angemerkt, dass in dieser „von einer modernen Frau erzählten Liebesgeschichte“ eine „vergeistigte Form“ der Liebe zentral ist:

So sehr es der Autorin auch um „Liebe“ und deren Vereinbarkeit mit Ehe und Familie geht, in der nach „modernen“ westlichen Vorstellungen dezenten Darstellung der von beiden Romanhelden erlebten Liebe deutet sich das eigentliche Anliegen der Autorin an: Sie möchte zeigen, daß – auch für den modernen Inder – die höchste erreichbare Stufe der Liebe deren vergeistigte Form ist.<sup>244</sup>

Ein charakteristisches Merkmal von *Cittakobrā* ist laut Herwig überdies, dass verschiedene Zeitebenen ineinander übergehen: „Gegenwart und Vergangenheit, Erleben und Erinnerungen an Erlebtes verschmelzen beim Erzählen zu einem.“<sup>245</sup> „Dieses alle gewohnten „logischen Gesetzmäßigkeiten“ mißachtende Erzählen“ – also die fluide Struktur der Erzählung – wurzelt in „der Tradition der Muttersprache der Autorin, im Hindi, das nicht dieselbe sprachliche Logik der „Zeitenfolge“ beim Erzählen kennt [...]“.<sup>246</sup> Nachdem im Vorwort somit insbesondere auf die Figuren, den Topos der „vergeistigten Liebe“, die Fluidität der Zeit und der Erzählung angedeutet wurde, wird im Nachwort von Pandey zunächst die Entstehung der Frauenliteratur in Hindi skizziert und schliesslich, obschon nur vage, auf die kontroverse Rezeption des Romans angespielt.<sup>247</sup> Im Anschluss daran wird *Cittakobrā* unter dem Blickwinkel des „Romantischen Feminismus“ interpretiert, wobei der Schwerpunkt auf dem weiblichen Körper, der Sexualität, der (romantischen) Liebe und der (arrangierten) Ehe liegt, während Manus Hinwendung zur professionellen Autorschaft jedoch verschwiegen wird:

Mridula Garg setzt sich darin mit dem Spannungsverhältnis zwischen Liebe, Sex und den sozialen Institutionen Ehe und Familie auseinander. Am Beispiel des Ehepaares Manu und Mahesh sowie des allen gesellschaftlichen Normen widersprechenden Liebesverhältnisses zwischen Manu und dem schottischen Pfarrer Richard stellt die Autorin die Frage, wie lange die Frau noch ungeachtet ihrer eigenen Gefühle ihren Körper dem Mann zur Befriedigung seiner sexuellen Lust zur Verfügung stellen wird.

---

<sup>243</sup> Zu Pandeys Übersetzung von *Cittakobrā* siehe auch Kapitel 5.1.1.

<sup>244</sup> Pandey 1989 (<sup>1</sup>1987): 5.

<sup>245</sup> Ibid., 5.

<sup>246</sup> Ibid., 6.

<sup>247</sup> „Mridula Garg's Roman „Chittakobara“ erschien 1979 und erlebte innerhalb der folgenden zwei Jahre drei Neuauflagen. Bei seinem ersten Erscheinen löste er heftige Kontroversen aus und wurde wegen einiger als anstößig empfundener Szenen von manchen Kritikern abgelehnt. Alle wichtigen Hindi-Zeitschriften veröffentlichten Rezensionen des Buches, und jahrelang blieb es Gesprächsstoff in den literarischen Kreisen des Hindi-Sprachraums.“ Ibid., [154].

„Die gefleckte Kobra“ ist insofern ein feministisches Buch, als es die Liebesbeziehung vom Standpunkt der Frau aus betrachtet. Es bezieht jedoch nicht Stellung gegen den Mann, sondern lebt von dem Wunsch, daß Mann und Frau gemeinsam einen Weg finden mögen, um der Frau emotionale und sexuelle Befriedigung und gleichzeitige Erfüllung ihrer sozialen Pflichten zu ermöglichen.<sup>248</sup>

In seinem Nachwort erklärt Pandey den Titel von *Cittakobrā* dahingehend, dass „Chitta“ zu verstehen ist als eine „Form des Bewußtseins, der unruhig wandernde, schlangenartig durch den Dschungel sich fortbewegende, niemals stillstehende Geist“. Die „Kobra“ kann nach seiner Lesart als ein „Symbol für das Leben“ aufgefasst werden und als „flüchtig, schnell entgleitend, attraktiv, giftig, gefährlich“ charakterisiert werden. Pandey merkt an, dass die Autorin ihm gegenüber angedeutet habe, dass „das Sanskrit-Wort Chitta“ die indische Seite und „das westliche Wort Kobra“ den europäischen Teil verkörpere.<sup>249</sup>

Pandey setzt seine Untersuchung der „Frauenliteratur“ in Hindi in der Studie *Hindī ke adhunātan nārī upanyās* (2004), die in der überarbeiteten Übersetzung unter dem Titel *Jenseits des Romantischen Feminismus* (2006) vorliegt, fort.<sup>250</sup> Seine Befunde zu einem „romantischen Feminismus“ werden insofern ergänzt, als die in Hindi schreibenden Autorinnen die Phase des „Romantischen Feminismus“, der die Literatur der 1970er und frühen 1980er Jahre geprägt habe, nunmehr überwunden haben. Im Unterschied zur Vorgängerpublikation konzentriert sich Pandey primär auf die Diskussion ausgewählter Romane, wobei er die von ihm verwendeten literaturwissenschaftlichen Kategorien benennt und auch kurz erläutert.<sup>251</sup> Im Zusammenhang mit der Erzählperspektive wird zunächst auf die Relevanz eines Ich-Erzählers bzw. einer Ich-Erzählerin in diesen Texten verwiesen, jedoch auch Kritik an den Implikationen geübt, die diese von Autorinnen verwendeten männlichen und weiblichen Erzählstimmen mit sich bringen:

Vielleicht um die Erzählungen authentischer zu gestalten, ist in den 70er Jahren in vielen von Frauen geschriebenen Hindi-Romanen die begrenzte Sichtweise des Ich-Erzählers bzw. der Ich-Erzählerin eingenommen worden. Dies ermöglichte es den Autorinnen, Beziehungen aus einem intimen Blickwinkel heraus darzustellen. Bei dieser Erzähltechnik treten jedoch häufig erhebliche Mängel zu Tage: Bei der Gestaltung und im logischen

---

<sup>248</sup> Ibid., [154-155].

<sup>249</sup> Ibid., [155].

<sup>250</sup> In der Hindi-Ausgabe wurden 23 Romane von 19 Autorinnen besprochen, in der deutschen Ausgabe 14 Romane von 14 Autorinnen, wobei von Garg der Roman *Kaṭhguḷāb* besprochen wird. Darüber hinaus wurde die Einführung gekürzt und inhaltlich teilweise überarbeitet.

<sup>251</sup> Nebst der „Rolle des Autors“ werden auch „Standpunkt des Erzählers“ bzw. Perspektive, „Erzähler“, „Zeit“ und „Raum“ als Analysekatgeorien verwendet. Pandey 2006: 12-16.

Aufbau der Handlung schleichen sich leicht Fehler ein, und der Autor bzw. die Autorin zwingt dem Leser die eigenen Erfahrungen oder Erkenntnisse auf.<sup>252</sup>

Nachdem die Entwicklung der von Frauen verfassten Hindi-Literatur nochmals aufgerollt wird, räumt Pandey ein, dass die Autorinnen Kritik an der Bezeichnung „Romantischer Feminismus“ geübt hatten.<sup>253</sup> Sodann wird die Entstehung der „romantischen Dichtung“ – gemeint ist die Dichterbewegung *Chāyāvād* zu Beginn des 20. Jh. – im Kontext der Unabhängigkeitsbewegung nachgezeichnet, wobei auf die Auseinandersetzung der *Chāyāvād*-Dichter mit den Autoren des *Pragativād* verwiesen wird. Aus diesen Passagen wird klar, dass Pandey die „romantische Dichtung“ bzw. das *Chāyāvād* als einen Vorläufer der „romantischen Literatur“ von Frauen in Hindi betrachtet:

Die romantische Bewegung war in Wirklichkeit ein ernst zu nehmender Versuch, sich von den Zwängen und Beschränkungen der klassischen Literatur und der damaligen Gesellschaft zu befreien. Es handelte sich um einen revolutionären Ansatz, gesellschaftliche Fesseln abzuwerfen, Spontaneität zuzulassen und Voraussetzungen für den freien Fluss der Gefühle zu schaffen. Er enthielt das Versprechen, dem Individuum gegenüber der Gesellschaft zu seinem Recht zu verhelfen. Ein Ziel dieser romantischen Bewegung war, der zu jener Zeit geltenden Regeln der Literatur und Literaturtheorie Widerstand entgegen zu setzen und sie zu durchbrechen. [...] Folgerichtig ist es die romantische Bewegung des Feminismus, die der modernen Frau als Individuum zu ihrem Recht verholfen und ihr Freiheit gegeben hat.

Um sich von den Konventionen einer traditionellen Gesellschaft und familiären Zwängen zu befreien, haben also indische Frauen, die sich ihrer Lage bewußt geworden waren, über das Medium ihrer literarischen Werke eine solche romantische Protestbewegung in Gang gebracht, die bis heute andauert.<sup>254</sup>

Die Bezeichnung „Romantischer Feminismus“ rechtfertigt Pandey mit dem Hinweis darauf, dass in den 1970er Jahren fast alle Autorinnen über das Streben nach Eigenständigkeit und Unabhängigkeit geschrieben hatten, wobei häufig Liebesgeschichten verfasst wurden. Doch nachdem sich die Stellung der Frau in der indischen Mittelschicht nach den 1970er Jahren verbessert hat und der Kampf für die eigene Freiheit für die Frau nicht mehr so drängend ist, wird nun mit „größerer Reife“ über den „Frauen-Diskurs“ geschrieben, wenn auch nicht mehr im Bereich der Belletristik. In den 1980er Jahren haben sich ihm zufolge die Autorinnen immer mehr „von den Motiven der mit Liebe zusammenhängenden privaten Probleme“ abgewandt, so

---

<sup>252</sup> Ibid., 14.

<sup>253</sup> Ibid., 18.

<sup>254</sup> Ibid., 19.

dass sich in ihren Romanen eine grössere Themenvielfalt zeigt.<sup>255</sup> Im Anschluss an diese inhaltlichen Ausführungen werden die besprochenen Romane verschiedenen Diskursen (*vimarś*) zugeordnet, die auch in der gegenwärtigen Hindi-Literatur insgesamt aktuell seien: „Feminismus: Kampf um Gleichheit, Autonomie und Selbstbestimmung der Frau in allen Bereichen“ (*nārī vimarś*); „Armut in Dörfern und in den Slums in Mumbai, Delhi usw.“ (*garībī vimarś*); „Unterdrückung der Dalits“ (*dalit vimarś*); „Hindu-Muslim-Konflikt“ (*sāmpradāyiktā vimarś*); „Kashmir-Konflikt“ (*kashmir vimarś*); „Auswanderung von Indern in westliche Länder“ (*pravāsī vimarś*) und „Korruption in der Medizin, der Politik und im Bildungswesen“ (*braṣṭacār vimarś*).<sup>256</sup> Gargs Roman *Kaṭhguḷāb*, der in die Kategorie „Feminismus“ eingeordnet wird, ist nach Pandey als eine im „autobiographischen Stil geschriebene Darstellung von vier weiblichen Charakteren und einem Mann“, der weibliche und männliche Züge in sich vereint, umschrieben. Nachdem der Werdegang dieser Figuren ausführlich nachgezeichnet wurde<sup>257</sup>, folgert Pandey etwas kryptisch, dass *Kaṭhguḷāb* dieselbe Erzähltechnik wie *Uske hisse kī dhūp* aufweist und als eine „erzählerische Projektion der Überzeugungen Gargs“ zu verstehen ist. Die Besprechung endet mit der zweifelnden Frage, ob „dies tatsächlich der richtige Weg zur Frauenbefreiung“ ist, einer Kritik der erzähltechnischen Mängel und dem Lob der sprachlichen Kraft der Autorin.<sup>258</sup>

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Pandey, wie auch Jaidev, in seinen Studien eine fundierte literaturwissenschaftliche Analyse der rezipierten Texte vernachlässigt, und stattdessen gesellschaftliche Entwicklungen nach der indischen Unabhängigkeit bezieht, um literarische Prosa-Texte zu deuten. Steht bei Jaidev der Vorwurf der Imitation bzw. der Verwestlichung im Zentrum, so geht Pandey der Frage nach, inwiefern die „Frauenliteratur“ von Bewegungen wie dem Feminismus und Romantizismus beeinflusst ist. Dabei zeigt sich eine Trivialisierung der angeblich in den Romanen dominierenden Themenstellungen wie die (aussereheliche) Liebe, Sexualität und Ehe. Mit der Behauptung, dass diese „romantische Welt“ bzw. dieser „romantische Feminismus“ eine noch nicht vollendete Entwicklung darstellt, die es aber angesichts ihrer Beliebtheit und Verbreitung in der gegenwärtigen Hindi-Literatur ernst zu nehmen gilt, wird die von Frauen verfasste Literatur zudem in einen Nischenbereich relegiert. Auch bei Pandey ist die Furcht vor einer Verwestlichung, Entfremdung und Vereinzelung (alienation) sowie die Kritik am (modernen) Individuum, das sich angeblich in Opposition zur (traditionellen) Gesellschaft positioniert, deutlich auszumachen. Ebenfalls zentral ist der

---

<sup>255</sup> Ibid., 20.

<sup>256</sup> Ibid., 7-8.

<sup>257</sup> Ibid., 124-138.

<sup>258</sup> Ibid., 138-140.



Gegensatz zwischen einem als modern konnotierten Westen und einem mit Tradition gleichzusetzenden Indien. In diesem Zusammenhang wird bei beiden Forschern die Frage nach der „indischen Identität“ – die bei Jaidev auch mit *Indianness* umschrieben wird – im Kontext der urbanen, verwestlichten „middle class“ erörtert, wobei „indisch“ auf eine problematische Weise jeweils pauschal mit „hinduistisch“ gleichgesetzt wird. Mit leicht unterschiedlicher Akzentsetzung wird für die Bewahrung der Tradition, wie sie idealtypisch verkörpert wird durch die indische bzw. hinduistische Frau, plädiert. Weist Jaidev zudem wiederholt auf einen Hindu-Nationalismus und die Verdienste Gandhis hin, so bezieht sich Pandey insbesondere auf das Wirken der Sozialreformer im späten 19. bzw. frühen 20. Jh. und setzt sich mit der Religion und der Säkularisierung auseinander.

Die von Jaidev und Pandey erörterten Themen werden auch in drei wissenschaftlichen Monographien, die sich rund ein Jahrzehnt später mit Garg und ihrem Prosawerk befassen, aufgegriffen. So beschäftigt sich Satyā Jain in ihrer Studie *Jainendra aur mṛdulā garg ke upanyāsom meṁ citrit nar-nārī sambandh* (2003) vor allem mit Mann-Frau-Beziehungen im Werk von Garg und Kumār, Tārā Agravāl beleuchtet in ihrer Studie *Mṛdulā garg kā kathā sāhitya* (2004) die Romane und Kurzgeschichten von Garg, und Jyoti Siṃha setzt sich in *Mṛdulā garg aur nārī asmitā kā praśn* (2008) mit der Frage der Identität bzw. des Selbstbilds der Frau in Gargs Prosaschaffen auseinander. Wie bereits in der frühen Rezeption des Romans um 1980 und auch in den Arbeiten von Jaidev und Pandey in den 1990er Jahren, liegt die Aufmerksamkeit auf der weiblichen Hauptfigur, der Sexualität sowie auf der (ausserehelichen) Liebesbeziehung und der (arrangierten) Ehe.

Jain konzentriert sich mit Blick auf die Thematik von Liebe und Geschlechterbeziehungen auf die sexuelle Selbstbestimmtheit (*yaun svacchandatā*) der Frau bzw. der weiblichen Hauptfigur. Manu fühlt sich aufgrund der Gleichgültigkeit ihres Mannes und aus Langeweile zu einem anderen Mann hingezogen, frönt Tag und Nacht sexuellen Beziehungen und schert sich nicht um die Moral.<sup>259</sup> Auch Agravāl konstatiert, dass die weibliche Hauptfigur durch das Ausleben einer sexuellen Beziehung die Frustration und Langeweile, die sie in ihrer Ehe empfindet, zu lindern versucht. In diesem Roman, der ein Dreiecksverhältnis (*trikoṇātmak sthiti*) aufweist, wird durch den Einfluss der Moderne (*ādhunikā bodh*) nicht nur die Bedeutungslosigkeit der Ehe betont, sondern auch der Einfluss der Sexualität aufgewertet. Agravāl weist aber auch auf den in Manus Innerem schwelenden Konflikt (*man kā dvait*) bzw. die Spaltung von Geist und Körper hin. So ist Manus Geist während des ehelichen Beischlafs in eine Selbstbetrachtung

---

<sup>259</sup> Jain 2003: 61.

(*ātmacintan*) absorbiert, während ihr Körper von ihrem Mann benutzt wird.<sup>260</sup> Auch Siṃha behauptet, dass die weibliche Hauptfigur aus Enttäuschung und Unzufriedenheit Zuflucht in den Armen eines Liebhabers sucht, konzentriert sich aber besonders auf den Aspekt der Identitätssuche im Rahmen der ausserehelichen Liebesbeziehung.<sup>261</sup> Im Zusammenhang mit der ausserehelichen Sexualität wird in allen drei Studien das Verhalten von Manu – nicht aber das von Richard – als zigeunerhaft (*jipsī*) bezeichnet und, bei Siṃha, auch mit einer losen Gesinnung (*ghumakkarī vṛtti*) erklärt.<sup>262</sup> Mit Blick auf das angeblich schamlose Verhalten der weiblichen Hauptfigur bemängelt Jain, dass Manu die Ehe als eine heilige Institution (*pavitra saṁsthā*) der indischen Kultur (*bhāratīya saṁskṛti*) ablehnt und sich an der westlichen Kultur (*pāścātya saṁskṛti*) orientiert – ein Kritikpunkt, den auch Agravāl und Siṃha äussern.<sup>263</sup>

Im Kontext von Manus Suche nach einem Selbstwertgefühl wird mehr oder weniger explizit auf ihre Hinwendung zum literarischen Schreiben verwiesen. So behauptet Jain, dass Manus schriftstellerische Tätigkeit mit mangelnder Erfüllung in Liebesdingen bzw. dem Wunsch, ihren ruhelosen Geist zu besänftigen, erklärt werden kann. Dieser Versuch scheitert jedoch, da sie in ihrem Schreiben keinen Sinn erkennen kann.<sup>264</sup> Agravāl kommt hingegen zum Schluss, dass Manu gerade durch die schriftstellerische Tätigkeit ihr Selbst festigt:

Und schliesslich erlangt sie ein Selbstwertgefühl, indem sie ihr Inneres durch Gedichte zum Ausdruck bringt. [...] In ihrem Inneren etabliert sie einen Dialog mit Richard, in dem sie ihm vom Glück, von der Zufriedenheit und dem Stolz, den sie durch das literarische Schreiben erlangt hat, berichtet.<sup>265</sup>

Mit Bezug auf die Rezeption des Romans merkt Jain lediglich an, dass *Cittakobrā* nicht wegen der „Frische“ seiner Erzählung (*kathya kī tāzagī*) oder seines innovativen Stils (*śilp kī navīnatā*) zum Diskussionsgegenstand wurde, sondern bloss wegen der Darstellung des Geschlechtsverkehrs auf drei Seiten des Romans. Ausserdem pflichtet sie der Einschätzung bei, der Roman sei bloss als ein Beispiel von Trivallliteratur zu betrachten bzw. sei von amerikanischen Vorbildern abgekupfert, wobei sie sich wohl auf Suryabālās polemischen

<sup>260</sup> Agravāl 2004: 176-180.

<sup>261</sup> Siṃha 2008: 86-88.

<sup>262</sup> Jain 2003: 163, Agravāl 2004: 180, Siṃha 2008: 102, 114.

<sup>263</sup> Jain 2003: 60, Agravāl 2004: 181-182, Siṃha 2008: 86-87.

<sup>264</sup> Jain 2003: 177.

<sup>265</sup> Agravāl, 180-181. Agravāl, die sich hier auf das Ende des Romans bezieht, behauptet irrtümlicherweise, dass Manus erste Gedichtsammlung unter dem Titel „Der Geist eines Zigeuners“ publiziert werde, dass „einige Gedichte“ von Arbeitslosigkeit und Schiessereien handelten, dass sie nach fünf Gedichtbänden auch Kurzgeschichten und einen Roman verfasse, und dass ihr Leben von Lethargie erfüllt sei. Siehe hierzu Kapitel 5.2.2, Analyse von Erzähleinheit 24.

Artikel beziehen dürfte.<sup>266</sup> Agravāl wirft im Zusammenhang mit der Beobachtung, dass Garg wegen der unverblünten und aufreizenden Beschreibung des sexuellen Aktes kritisiert worden sei, die Frage auf, ob diese offenherzige Schilderung den Vorwurf der Obszönität (*aślīlatā*) rechtfertigt, zumal nur einige wenige Seiten aus dem Roman Anstoss erregt hatten. Agravāl kommt zum Schluss, dass Garg ihr Anliegen besser auf eine symbolisch-allegorische Weise (*sāṅketik aur pratīkātmaḥ dhaṅṅ se*) hätte ausdrücken sollen, und dass der Vorwurf der Obszönität wohl naheliegend gewesen war. Agravāl suggeriert ebenfalls, dass die Autorin die Thematik von Liebe und Sexualität absichtlich so breitgewalzt habe, um den Roman zum Gesprächsthema und zu einem Bestseller (*'best seller'*) zu machen.<sup>267</sup> Allerdings weist Agravāl darauf hin, dass bei der Rezeption des Romans das Geschlecht der Autorin offenbar ein entscheidender Faktor gewesen war. Sie würdigt die Eigenständigkeit und den Mut von Garg, die sie übrigens irrtümlicherweise als hinduistische Autorin bezeichnet:

Da in 'Cittakobrā' die sexuelle Beziehung von einer Autorin geschildert wurde, hat er diese männerdominierte Gesellschaft aufgeschreckt. Wenn es eine Hindu-Autorin wagt, den Geschlechtsverkehr darzustellen, so ist das ein revolutionärer Schritt. Der Leser beginnt, weniger den Roman zu beurteilen, als den Mut der Autorin zu erwähnen. Einige Kritiker lobten die Autorin für diesen Mut und geben ein positives Urteil über 'Cittakobrā' ab, andere hingegen äusserten sich negativ darüber, da sie diese Bemühung als Versuch der Autorin auffassten, mit Autoren wetteifern zu wollen.<sup>268</sup>

Siṃha hingegen erwähnt nur kurz, dass sich Garg mit dem Vorwurf der Obszönität (*aślīlatā*) konfrontiert sah, und folgert, dass die in *Cittakobrā* verhandelte Sexualität dem Schreiben von Frauen (*mahilā lekhan*) eine revolutionäre Identität (*krāntikārī pahcān*) verleiht.<sup>269</sup>

Wie eben ausgeführt wurde, lässt sich in den drei genannten Studien von Jain (2003), Agravāl (2004) und Siṃha (2008) ein enger inhaltlicher Fokus ausmachen, der sich weitgehend mit der frühen Rezeption des Romans um 1980 sowie Jaidevs und Pandeys Kritik in den 1990er Jahren deckt. Problematisch ist dabei aber nicht nur, dass andere, für den Roman wesentliche Themenstellungen ausgeklammert werden, sondern dass in diesen drei Monographien – wie auch in der frühen Rezeption des Romans und in den Studien von Jaidev und Pandey – eine fundierte literaturwissenschaftliche Analyse des Textes ausbleibt. Jain legt zwar eine Inhaltszusammenfassung vor, doch ist diese konfus und unvollständig. Die literarischen Figuren werden nur dahingehend charakterisiert, als einzig ihr Verhalten im Kontext der

---

<sup>266</sup> Ibid., 163. Zu Sūryabālās Artikel in *Sārikā* siehe Kapitel 3.1.

<sup>267</sup> Ibid., 182-190.

<sup>268</sup> Ibid. 186.

<sup>269</sup> Siṃha 2008: 116-117.

ehelichen und ausserehelichen Beziehung beschrieben wird. Zudem wird nur flüchtig auf ein signifikantes erzählerisches Strukturmerkmal des Romans hingewiesen, nämlich, dass die Geschichte bzw. die erzählten Ereignisse in *Cittakobrā* auf Manus Erinnerungen (*smṛti*) basieren.<sup>270</sup> Die Studie von Simha wiederum, in der sich weder eine Zusammenfassung noch eine Analyse des Romans findet, erinnert eher an eine Collage, werden doch eigene Beobachtungen, Passagen aus dem Roman, Aussagen der Autorin, die in Interviews oder Aufsätzen dokumentiert sind, und mehr oder weniger klar gekennzeichnete Paraphrasen aus Gargs Vorwort „*Merī taraf se*“ zusammengestellt. Agravāls Monographie ist einerseits durch die Aneinanderreihung eigener Beobachtungen und langen Zitaten aus Gargs Roman, aus ihren beiden Vorwörtern, aus Interviews und Essays charakterisiert, weist aber auch eine kurze, durchaus prägnante Inhaltszusammenfassung auf. *Cittakobrā*, der als kontroversester (*vivādāspad*) und populärster (*behad lokpriya*) Roman von Garg bezeichnet wird, ist als eine symbolische Erzählung (*pratīkātmak upanyās*) zu lesen. Er ist einem Mitreisenden (*hamsafar*) gewidmet und kreist um die Themen Liebe (*prem*), Ehe (*vivāh*) und Sexualität (*seks*). Die weibliche Hauptfigur löst ihren emotionalen Konflikt (*bhāvnātmak dvandva*), mit dem sie sich infolge ihrer ehelichen und ausserehelichen Beziehung konfrontiert sieht, indem sie zu schreiben beginnt.<sup>271</sup> Agravāl merkt an, dass die Figuren in *Cittakobrā* kompliziert (*jaṭil*), schwer zu verstehen (*aspaṣṭ*) und von Dilemmata erfüllt (*dvandvagrast*) sind, da sie nicht den Einschränkungen von Moral (*naitiktā*) und Normen (*niyamom*) unterworfen sind.<sup>272</sup> Mit Blick auf erzähltechnische Charakteristika von *Cittakobrā* wird festgehalten, dass der Roman in einem autobiographischem Stil (*ātmakathātmak śailī*) verfasst ist und Manu die Funktion eines Erzählers (*naireṭar*) einnimmt. Charakteristisch sind Manus Gedanken und Erinnerungen, Bewusstseinsströme (*cetnā pravāh*) sowie ein analytischer (*viśleṣaṇātmak*) und dramatischer Stil (*nāṭakīya yā saṁvād śailī*). Im Zusammenhang mit dem Bewusstseinsstrom wird angemerkt, dass *Cittakobrā* nicht als wohlgeformte Erzählung betrachtet werden kann, da sich keine Ereigniskette (*ghaṭnāom kī śṛṅgkhalābaddhatā* [sic!]) ausmachen lässt. Stattdessen werden kraft der Erinnerung Ereignisse, Empfindungen und Gedanken in Fragmenten gezeigt. Nach diesen leider nur recht knappen Ausführungen erinnert Agravāl zudem an die beiden der Erzählung vorangestellten Vorwörter „*Prakriyā*“ und „*Merī taraf se*“, in denen die Autorin den von ihr gewählten Stil reflektiert habe.<sup>273</sup>

---

<sup>270</sup> Ibid., 175.

<sup>271</sup> Agravāl 2004: 37.

<sup>272</sup> Ibid., 176-178.

<sup>273</sup> Ibid., 284-285.

Wie oben dargelegt, beschäftigen sich diese in einem akademischen Kontext verfassten Studien mit der weiblichen Hauptfigur, ihrem Körper, der Thematik von Liebe und Sexualität sowie Manus innerer Leere, womit sie an die Themen der frühen Rezeption von *Cittakobrā* um 1980 anknüpfen. Jedoch werden auch andere Fragestellungen erörtert, wie das Verhältnis zwischen dem „Westen“ und Indien, der Vorwurf der Verwestlichung, die Angst vor einem Angriff auf indische Traditionen, die Frage der „indischen“ Identität und die Auseinandersetzung mit einem indischen Feminismus und Nationalismus. Aber auch wenn – wie von Jaidev, Jain und Agravāl – sporadisch auf charakteristische formale und stilistische Merkmale des Romans angedeutet wird, die in einem Zusammenhang mit der Etablierung einer eigenen Stimme stehen, wird auch in dieser späten Phase der Rezeption von *Cittakobrā* ein zentrales Thema des Romans, nämlich Manus Entwicklung zur Schriftstellerin, weitgehend verschwiegen.

### 3.5 Aufsätze von und Interviews mit Mṛdulā Garg

Mṛdulā Garg hat sich im Rahmen von mehreren Essays und Interviews mit Themenstellungen auseinandergesetzt, die bereits in der frühen Rezeption von *Cittakobrā* (siehe Kapitel 3.1) und in Gargs Reflexion dieser Kontroverse, wie sie in Interviews mit ihr solidarisch gestimmten Mitstreitern und verschiedenen Aufsätzen dokumentiert ist (siehe Kapitel 3.2), aufgeworfen wurden. Die Schwerpunktsetzungen im Rahmen dieser Essays und Interviews – Bilder von Frau und Weiblichkeit, die Konstitution des Ichs und das literarische Schreiben – sind auch für die Diskussion und Interpretation von *Cittakobrā* gewinnbringend, wenngleich in diesen Texten weder der Roman selbst, noch seine kontroverse Diskussion, noch der Vorwurf der Unsittlichkeit (*aślīlatā*) erwähnt werden.<sup>274</sup>

---

<sup>274</sup> In diesem Kapitel werden die in *Kar leṃge sab hazam* (2008) und *Khed nahīm hai* (2010) kompilierten satirischen Beiträge sowie die Reisereportagen in *Kuch atke, kuch bhatke* (1996) nicht berücksichtigt, da sie für die Diskussion von *Cittakobrā* kaum von Nutzen sein dürften. Auch die in *Cukte nahīm savāl* (1999) gesammelten Essays, die nach 1984 in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften publiziert worden waren, werden aufgrund ihrer geringen Relevanz oder inhaltlicher Redundanzen nicht diskutiert. In diesen Artikeln beschäftigt sich Garg nämlich mit der Literatur im Allgemeinen, verschiedenen Hindi-Erzählungen, Frauenbildern (wobei sich eine ähnliche Argumentation wie in „The Reality and the Metaphor of Womanhood in Indian literature“ (1990) ausmachen lässt), Feminismus in der Literatur und Gesellschaft, dem Spannungsverhältnis zwischen Hindi und Englisch, (gesellschafts)politischen Ereignissen und Entwicklungen, der Stellung der Kinder in der indischen Gesellschaft, der Giftgaskatastrophe in Bhopal 1984, ökologischen Anliegen und ihrem Werdegang als Autorin. Die in *Raṅg-dhaṅg* (1995) kompilierten Essays konnten nicht eingesehen werden. In *Mere sāṅsātkār* (2012) finden sich weitere Interviews mit Garg, in denen sich die Autorin zu ihrer Biographie und ihrem Werdegang äussert, ihre Motivation für eine schriftstellerische Tätigkeit erläutert, sich zu gesellschaftlichen Entwicklungen und Phänomenen der indischen Gesellschaft sowie zum Feminismus bzw. der indischen Frauenbewegung äussert, über die Literatur im Allgemeinen und über ihre Werke im Besonderen spricht, und Auskunft zur Kontroverse um *Cittakobrā* gibt.

In einem Aufsatz mit dem Titel „The Reality and the Metaphor of Womanhood in Indian Literature“, der auf einem Vortrag basiert, den Garg im Juli 1990 an einem Symposium in Marburg gehalten hatte, stehen Bilder (images) von Frau und Weiblichkeit im Zentrum. Dem Aufsatz, der in einem Sammelband zur „Darstellung der Probleme der Frau in der Literatur des 20. Jahrhunderts“ erschienen ist, sind einige kurze Vorbemerkungen von Lothar Lutze zur Autorin und ihrem Werk vorangestellt. Zentral in Gargs Ausführungen ist die Wechselwirkung zwischen der gesellschaftlichen Realität und der Literatur, wobei diese These am Beispiel der Metapher von Weiblichkeit (metaphor of womanhood) in Indien abgearbeitet wird. In einem ersten Schritt benennt Garg die soziale Realität der Frauen in Indien, wobei sie – im Einklang mit dem damaligen Zeitgeist – anhand sozio-ökonomischer Kriterien drei Gruppen von Frauen unterscheidet, nämlich Frauen der Dritten Welt, der Mittelschicht und der Ersten Welt.<sup>275</sup> Im Anschluss daran wird der Fokus darauf gerichtet, wie diese Realität(en) durch mündlich und schriftlich tradierte Literaturen, insbesondere jener von Frauen, in eine „Metapher“ (metaphor) von Weiblichkeit transformiert wird. In den oralen Literaturen Indiens dominieren drei verschiedene Bilder der Frau (images of woman), nämlich die Frau als Göttin (goddess), die Frau als Geliebte (beloved) und die Frau als Haushaltsvorstand (householder) bzw. Hausfrau, wobei der nährend-fürsorgliche und mütterliche Aspekt der Göttin für das Bild von Frau und Weiblichkeit nach wie vor zentral sei.<sup>276</sup> Mit Bezug auf die schriftliche, moderne Hindi-Literatur wird anschliessend postuliert, dass die Darstellung der Frau in den 1920er und 1930er Jahren bzw. in der Phase der kolonialen Unterdrückung von Unterwerfung und Dienstbarkeit (subservience) geprägt gewesen ist: „The image of woman increasingly became that of one subservient and secondary to man, both in her manifestation as the mother-wife-provider and as the beloved.“<sup>277</sup> So hat Premchand der Frau nur dann eine zentrale Rolle in seinen Werken zugestanden, wenn die Institution der Familie oder die spezifische Ausbeutung der Frau verhandelt wurde. In den 1930er Jahren wurde das Frauenbild insofern modifiziert, als das Interesse der Mystifizierung der Frau und ihrer Rolle als Geliebten gegolten hatte, wobei das Bild der Frau als Mutter jedoch unangetastet blieb. In dieser Zeit wurde die Frau immer stärker mit Irrationalität, Intuition, Passivität, Wohltätigkeit und ihrer Körperlichkeit assoziiert:

Woman in the hands of Jainendra and Agyaye [*sic!*] became a beautiful if non-rational being, whose irrational and intuitive nature made her a natural object to be coveted and pursued by men. She did not become the sex object of the Western world, because after all her pursuing and winning were done, she was still, in essence, a mother; hence, an object of worship. [...]

---

<sup>275</sup> Garg 1991: 13-14.

<sup>276</sup> Ibid., 15-16.

<sup>277</sup> Ibid., 17.

The never-ending refrain said that woman was, in her very essence, different from man. She was the giver, man was the taker. She was beneficent, man was aggressive. She was intuitive, man was coldly rational. She was physical, man was cerebral.<sup>278</sup>

Abgesehen von diesen beiden eminent wichtigen Autoren Jainendra Kumār und Ajñeya haben, so Garg, auch Hindi-Schriftstellerinnen dieses Bild internalisiert: Amṛtā Prītam und Kṛṣṇā Sobtī – die zu den Pionierinnen im Bereich der von Frauen verfassten Hindi-Literatur zählen – übernahmen dieses Bild der Frau als ein geheimnisvolles und sinnliches, aber auch selbstaufopferndes Wesen. In den 1930er Jahren trat dann ein neuer Aspekt der Frau als Geliebte hervor, nämlich die *patita*. Diese „gefallene Frau“ (fallen woman) habe dem Ideal der Satī-Sāvitṛī – womit idealtypisch die keusche Frau, die ihrem Ehemann treu ergeben ist, bezeichnet wird – nicht mehr entsprochen. Als Archetypus der *patita* galt laut Garg die Prostituierte, wobei Männer, durchaus in Parallele zur gesellschaftlichen Realität, auch in der Literatur das Monopol über die Darstellung der Prostituierten innehatten. Dieses Bild hinterliess gerade auch im Schreiben von Frauen Spuren, wie z.B. bei Mahadevī Varmā. Deren Nachfolgerinnen konzentrierten sich unter dem Einfluss des Feminismus bei der Porträtierung der Frau als *patita* darauf, Männer als böswillige Widersacher zu porträtieren und diese für Ungerechtigkeiten gegenüber Frauen verantwortlich zu machen. Garg definiert in diesem Kontext den Feminismus in Indien denn auch als eine Bewegung, welche die Befreiung der Frau anstrebt. Sie gibt zu bedenken, dass die Sexualität der Frau in der traditionellen Literatur und in der Folklore als unproblematisch erachtet wurde, und erst mit dem Aufkommen des Kolonialismus und dem Einfluss der westlichen Kultur diese offene Haltung gegenüber der Sexualität verloren ging<sup>279</sup> – eine Position, die, wie in Kapitel 3.3 ausgeführt wurde, auch von Gupta vertreten wurde. Die *Women Writers* griffen feministische Anliegen insofern auf, als sie zum einen die selbstbestimmte weibliche Sexualität als eine Kraft per se propagierten,<sup>280</sup> ohne dass jedoch das Ideal der Mutterschaft in Frage gestellt wurde. Zum anderen entstand ein wachsendes Bewusstsein darüber, dass die Frau das ausgebeutete Geschlecht und diese Benachteiligung primär sexueller Natur ist. Als Inbegriff der weiblichen Unterdrückung wurde die Ehe aufgefasst, wobei drei Schwerpunkte gesetzt wurden: aussereheliche Affären, Repressionen im Rahmen der Ehe und die Zurückweisung der Institution Ehe per se.

---

<sup>278</sup> Ibid., 18.

<sup>279</sup> Ibid., 19.

<sup>280</sup> Als Beispiele werden Kṛṣṇā Sobtīs Roman *Mitro Marjānī* und Kamlā Dās’ Autobiographie sowie Gedichte und Erzählungen genannt.

In den 1950er Jahren erprobten die Autorinnen unter dem Einfluss des Feminismus in ihren Texten, dass Frauen den Männern nicht mehr bloss dienen und zuarbeiten, sondern ihnen auf Augenhöhe gegenübertreten. Garg kritisiert in diesem Zusammenhang aber, dass diese Texte von Frauen von beschränktem Wert sind, da die Konzentration nur auf der Ausbeutung der Frau durch den Mann liegt, nicht aber auf den gesellschaftlichen Strukturen, die sowohl Frauen als auch Männer benachteiligen.<sup>281</sup> Mit Blick auf die Frage der Literaturproduktion und die Wahl des Genres hält sie fest, dass im Zuge der Feminismusbewegung immer mehr Frauen als Autorinnen tätig wurden, dass aber überwiegend Prosatexte, jedoch kaum Dramen verfasst werden. Bezeichnenderweise artikulieren selbst kritische und engagierte Frauen ihre Positionen zwar in journalistischen Plattformen, jedoch nicht in der (fiktionalen) Literatur. Dies wird als Beleg dafür gewertet, dass sich (Ab)Bilder von Frau und Weiblichkeit, in denen die Frau in Abhängigkeit vom Mann gezeigt werde, nur langsam ändern: „Almost all the portrayals of women which show her as dissatisfied by her wife-sex object image continue to cast her as a sexual or at best a family being. She is almost always portrayed with reference to men: supportive of men or rebellious to them; supported by men or exploited by them.“<sup>282</sup> Der Punkt, dass Autorinnen weibliche Hauptfiguren für die Beschäftigung mit privaten Lebensumständen und männliche Hauptfiguren für die Auseinandersetzung mit Politik und Wirtschaft wählen, untermauert die Assoziation der Frau und Weiblichkeit mit dem Privaten und Inneren.<sup>283</sup>

Im Zusammenhang mit den Mechanismen der Literaturkritik prangert Garg an, dass in Indien vor allem Männer als Kritiker arbeiten, während Frauen sich in der Rolle von (passiven) Zuschauerinnen finden: „[...] literary criticism remains largely the domain of men in India, while women are the ones to watch as far as significant literary writing is concerned.“<sup>284</sup> Männliche Kritiker behandeln die Literatur von Frauen als eine gesonderte Form von Literatur und beurteilen diese nicht vorurteilsfrei. In diesem Zusammenhang wird dafür plädiert, dass Autorinnen die von Männern besetzten thematischen Felder und die Rolle des Kritikers übernehmen sollen, auch wenn dies zunächst nicht auf Wertschätzung stösst.<sup>285</sup>

Wie eben ausführlich dargelegt, richtet Garg den Blick zunächst auf die Stellung der Frau in der indischen Gesellschaft, bevor sie den Fokus auf Bilder (images) bzw. Repräsentationen von Frau und Weiblichkeit richtet. Bemerkenswert ist dabei, dass sie bei der Diskussion der (literatur)historischen Transformation dieses Bildes im 20. Jh. auf einen grundlegenden

---

<sup>281</sup> Ibid., 21.

<sup>282</sup> Ibid., 21-22.

<sup>283</sup> Als Beispiele werden Werke von Mannu Bhaṇḍārī, Kṛṣṇā Sobtī, Mṛnāl Pāṇḍe, Citrā Mudgal und Mañjul Bhagat sowie ihr eigener Roman *Anitya* genannt.

<sup>284</sup> Ibid., 27.

<sup>285</sup> Ibid., 27.



Unterschied hinweist. So bestehen in der oralen Literatur auch alternative Bilder von Frau, Weiblichkeit und Sexualität fort, während in der schriftlichen Hindi-Literatur – im Einklang mit deren zunehmenden Normierung durch die Literaturkritik – das Bild der Frau zusehends fixiert wird. So wird zunächst die Frau als Mutter mit dem Ideal ihrer Unterwerfung und Dienstbarkeit propagiert, anschliessend mystifiziert und immer stärker mit dem Körper, der Natur und der Intuition assoziiert. Auch die Frau als Sünderin bzw. „gefallene Frau“ (*patitā*) rückt zusehends ins Zentrum, wobei die weibliche Sexualität in der schriftlich fixierten Literatur (nicht aber in oralen Texten) zusehends als problematisch erachtet wird. In diesem Zusammenhang moniert Garg einmal mehr, dass der Frau Rationalität abgesprochen wird.

In einem Interview mit Agravāl (2004), das im Oktober 2000 geführt wurde, äussert sich Garg erneut zu Frauenbildern in der Literatur. Auf den Einwand, dass ihre unabhängigen Frauenfiguren (*svacchānd nārī pātra*) als nicht repräsentativ für die indische Frau (*bhāratiya nārī*) aufgefasst werden, wirft sie die Frage auf, wie und von wem denn „die indische Frau“ überhaupt bestimmt werden kann. Sie gibt zu bedenken, dass in der Literatur aus reiner Bequemlichkeit Idealbilder einer Frau (oder eines Mannes) (*pratinidhi strī (yā puruṣ)*) verwendet werden, dass aber Autoren und Autorinnen sich bemühen sollen, sowohl die äusserliche Realität als auch das Innenleben von Figuren differenziert darzustellen, um das Bild der Frau verändern zu können.<sup>286</sup>

Auch in einem Essay mit dem Titel „Women as Society in Literature“, der in einem von Jasbir Jain herausgegebenen Sammelband namens *Growing up as a Woman Writer* (2007) publiziert wurde<sup>287</sup>, äussert sich Garg, die in diesem Sammelband als eine „non-conformist androgynous

---

<sup>286</sup> Agravāl 2004: 296-303. Auch in einem Interview von Jyoti Siṃha und Garg wird der Kritikpunkt, die Frauenfiguren von Garg seien nicht repräsentativ für die indische Gesellschaft, diskutiert. Die Autorin merkt an, dass ihre Frauenfiguren der Mittelschicht (*madhya varṅ*) angehörten, da dies nunmal ihr, Gargs, persönlicher Erfahrungsraum (*anubhav-kṣetra*) sei. Angesprochen darauf, ob sich die Probleme von Frauenfiguren wie Manu in *Cittakobrā* nicht beträchtlich von jenen einer durchschnittlichen „middle class“-Frau unterscheiden würden, räumt sie ein, dass diese Frauen tatsächlich nicht mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen hätten. Sie gibt jedoch zu bedenken, dass sich literarische Texte nicht nur mit dem äusseren Leben (*vyāvahārik jīvan*) beschäftigen, sondern auch das Innere eines Menschen (*āntarik jīvan*) porträtieren, genauer, die Auseinandersetzung von Frauen und Männer mit ihrem eigenen Selbst sowie ihren Wünschen und Sehnsüchten. Als Beispiel für ihre Ausführungen nennt Garg die weibliche Hauptfigur Manu in *Cittakobrā*, die eben nicht in der Liebe und Sexualität, sondern durch die Auseinandersetzung mit ihrem Inneren zu einem eigenen Selbst finde. Siṃha 2008: 215-216.

<sup>287</sup> Diese Anthologie, die auf zwei von der *Sahitya Akademi* organisierten Konferenzen basiert, beinhaltet sowohl Gedichte, Kurzgeschichten und autobiographische Texte von indischen Autorinnen, als auch Aufsätze zur Literatur von Frauen (*women's writing*), wobei der Fokus auf feministischen Fragestellungen, den Produktionsbedingungen von Literatur, den Mechanismen der Literaturkritik und der Frage des Publikums, der Revision des literarischen Kanons und der Frage einer (weiblichen) Ästhetik liegt. Ein Aufsatz von Garg mit dem Titel „My World, my Writing“ greift einige Stationen aus ihrem Leben heraus, erklärt die Einsamkeit zum Motor für ihr literarisches Schreiben, erinnert an ihren ersten Schreibversuch (die Autobiographie eines Bettlers), für den sie Unverständnis und Kritik geerntet

writer“ bezeichnet wird, zu Bildern von Frau und Weiblichkeit. Dabei behilft sie sich drei verschiedener Metaphern (metaphors), die sie bereits in ihrem Interview mit Menon bzw. in der feministischen Studie *Storylines* (2003) im Zusammenhang mit der Rezeption von *Cittakobrā* erläutert hatte. Wie in Kapitel 3.2 ausgeführt wurde, sind der Autorin zufolge drei Metaphern – oder vielmehr Bilder – im Schreiben von Frauen wirkmächtig, nämlich die Metapher der Schuld (metaphor of guilt), der Mutterschaft (motherhood) und der Sexualität (sexuality). Sie plädiert dafür, Mutterschaft nicht nur biologisch zu betrachten, die weibliche Sexualität von der Frage der Schuld zu entkoppeln, und die Frau auch als rational-intellektuelles Subjekt darzustellen. Diese Metaphern werden nun in „Women as Society in Literature“ zugespitzt und inhaltlich insofern erweitert, als das Thema der Vergewaltigung und sexuellen Gewalt explizit mit der Frage der Schuld in Beziehung gesetzt wird.<sup>288</sup> Garg hält zunächst fest, dass Autorinnen (women writers) nach der Unabhängigkeit danach strebten, die genannten Metaphern zu modifizieren. Diese „Frauenliteratur“ (women’s writing) war aber nur scheinbar neu, denn Frauen äusserten schon früher in den mündlichen Traditionen ihren Protest gegen das vorherrschende Wertesystem. Sie erinnert daran, dass das Konzept der Mutterschaft von den *Women Writers* umgestaltet wurde, indem einerseits eine fürsorglich-nährende Haltung gegenüber der Gesellschaft und der Natur als eine Form der Mutterschaft anerkannt wurde, andererseits aber auch eine aussereheliche Mutterschaft zur Sprache gebracht wurde.<sup>289</sup> Mit Blick auf die Thematik der Schuld bzw. das für Frauenfiguren lange Zeit emblematische Schuldsyndrom (guilt syndrome) verweist sie darauf, dass Schriftstellerinnen zunächst das Bild der gefallenen Frau (fallen woman syndrome) und damit auch die Metapher der Schuld von ihren männlichen Vorgängern übernommen hatten: „When it was women’s turn to deal with it, they could not, at first, rid themselves of the guilt that had been an essential part of the syndrome. So strong was its hold that for half a century and more, guilt became a metaphor of womanhood in women’s writing.“<sup>290</sup> Nachdem jedoch in den späten 1970er Jahren diese Metapher modifiziert worden war, etablierten sich zwei neue Trends, nämlich die

---

habe, und problematisiert die Befindlichkeit der indischen Gesellschaft nach der Unabhängigkeit Indiens 1947 am Beispiel ihres Romans *Anitya*. Garg 2007a: 43-37.

<sup>288</sup> Auch in ihrem Gespräch mit Simha erinnert Garg an diese Metaphern von Weiblichkeit, die für die von Frauen verfasste Literatur (*strī-lekhan*) charakteristisch seien und in solchen Werken dekonstruiert bzw. neu ausgestaltet würden. Dabei richtet sie den Fokus auf die Metapher der Mutterschaft (*māyrtva kā rūpak*) und die Metapher der Schuld (*aparādh-bodh kā rūpak*), wobei sich ihre Kommentare weitgehend mit früheren Aussagen decken. Besonders ausführlich wird die Zurückweisung der Schuld, gerade im Kontext der (weiblichen) Sexualität, erörtert, während die Sexualität nurmehr indirekt – und nicht mehr als eine weitere Metapher von Weiblichkeit – thematisiert wird. Simha 2008: 212-213.

<sup>289</sup> Garg 2007b: 356. Zur Thematik der Mutterschaft hat sich Garg auch in ihrem Aufsatz „Prajñā aur garbhāśay ke bīc“ (2000b) geäußert.

<sup>290</sup> Ibid., 358.

Auseinandersetzung mit der weiblichen Sexualität und, was Garg erneut besonders betont, die Darstellung der Frau als geistig-intellektuelles, aber auch fürsorgliches Individuum (*cerebral cum nurturing individual*).<sup>291</sup>

Wie bislang deutlich wurde, stellt Garg nicht nur Bilder von Frau und Weiblichkeit in Frage, die in der Literatur von Autoren und Autorinnen tradiert wurden, sondern plädiert erneut dafür, die Frau als rationale, kritisch denkende Person darzustellen, und sie nicht ausschliesslich auf ihren Körper und ihre Emotionalität zu reduzieren.<sup>292</sup> Dieser Forderung wird in einem Essay mit dem Titel „A Novelist on ‘Writing the Self’“ (2008) Nachdruck verliehen, in dem sie über die Konstitution des Ichs sowie das autobiographische und literarische Schreiben als Mittel zur Exploration des Selbst nachdenkt. Eingangs werden die beiden gängigen Möglichkeiten, das Ich literarisch auszugestalten, erwähnt, nämlich einerseits die unverblünte autobiographische Schilderung von Ereignissen (*straightforward autobiographical recital of events*), und andererseits der fiktionale Text, in dem eine fiktive Figur als Platzhalter für das eigene Selbst fungiert und Ereignisse kraft der Imagination und Erinnerung ausgestaltet werden. Die Autobiographie und der literarische Text in Form einer Erzählung, eines Romans oder Dramas unterscheiden sich dabei weniger in Bezug auf ihren Inhalt (*content*) sondern vielmehr hinsichtlich ihrer Absicht (*intent*). Die Fiktion ist im Vergleich mit der Autobiographie das aufrichtigere Genre, da der gestaltende Einfluss der Phantasie bzw. Imagination allgemein anerkannt wird. Nach der Erörterung einiger Charakteristika von autobiographischen Texten postuliert Garg, dass es für das Schreiben von Fiktion unabdingbar ist, sich von seinem eigenen Selbst zu distanzieren. Der schöpferische Prozess bzw. das literarische Schreiben sind im Wesentlichen als ein Versuch zu verstehen, mittels der Imagination die Welt, wie sie erfahren wurde, in einen fiktionalen Text umzusetzen. Behauptet wird ferner, dass im Schreibprozess die erzählte Realität durch die individuelle Sichtweise (*perception*) gefärbt (*colored*)<sup>293</sup> wird, weshalb der Literatur auch eine subversive, rebellische Kraft zukommt:

[...] the creative process is primarily a search for a craft to express the experienced world and it's [*sic!*] fantasized re-creation in the form of a story, novel or drama. In the absence of craft, we would at best, relate our experiences as anecdotes and memoirs. A story or any other genre of fiction is crafted / created when we go beyond the actual experience, mix it with other memories lying dormant, spice it with a fair dose of imagination and serve it as an experienced reality, more believable than the shallow reality around us. Since reality is

---

<sup>291</sup> Ibid., 358.

<sup>292</sup> Die Forderung, die Frau als rationale Persönlichkeit darzustellen, bringt Garg bereit in ihren frühen Interviews und Essays vor; siehe auch Kapitel 3.2.

<sup>293</sup> Zur Wahrnehmung von Ereignissen und der „Färbung“ (*colouring*) dieser Wahrnehmung, auch als Fokalisierung bezeichnet, in der Narratologie, siehe Kapitel 4.1.

always colored by one's perception of one's life and time, fiction is more than a description of reality, it is also a critique. But the success of the craft lies in creating an illusion that it is only recounting life as it was live or telling a tale, which the writer happened to see or hear. That is to say, the more a piece of fiction appears to be autobiographical, the more successful it is as a creative work. An autobiography, which presents itself as a truthful account of the life and time of the writer, is at best a masquerade.<sup>294</sup>

Garg unternimmt anschliessend den Versuch, das Selbst zu definieren und die Motivation für das literarische Schreiben zu bestimmen. In der Konstitution des Ichs gebe es zwei Tendenzen, zum einen Personen, die ihr Selbst erforschen, indem sie den Blick in ihr Inneres richten, wobei externe Parameter nur von Belang sind, wenn sie internalisiert werden; und zum anderen Personen, die davon ausgehen, dass ihr Selbst von äusseren Rahmenbedingungen wie der Gesellschaft, dem kulturellen Erbe sowie vorherrschenden Ideologien und Glaubenssätzen geformt und geleitet wird. In diesem Zusammenhang wird darauf hingewiesen, dass Kreativität und die Suche nach dem eigenen Selbst eng miteinander verknüpft sind: „All we can affirm with certainty is that creativity is closely related to a search for the self, whether perceived as an internal or external reality.“<sup>295</sup> Das Schreiben wird hier auch als eine Form des Aufbegehrens und der Unzufriedenheit, aber auch als eine Möglichkeit, eine alternative Welt zu entwerfen und ein anderes Selbst zu konstituieren, bestimmt:

One writes because one is not ready to accept the world, impinging on the self, or the self formed by the environment and the accepted value system at their face value. One has a vision of an alternate world, which is substantially different from the given world and in which, the self too takes on a different form.<sup>296</sup>

Der Aspekt des Wandels, der in diesem Kontext angesprochen wird, kann sich in der äusseren oder inneren Realität vollziehen. Dabei spielt sie auf zwei literarische Strömungen an, einerseits auf das realistische bzw. reformistische Schreiben (realistic writing or reformist writing) und seine desillusionierten Autoren, die den Wandel in der äusseren Realität herbeiführen wollen, und andererseits auf eine Form des Schreibens, in der die Erforschung der Psyche des Individuums im Zentrum steht (understanding of the psyche of the individual) und die davon ausgeht, dass der Wandel in der Welt mit einem Wandel im Selbst korrespondiert. Nach diesen Ausführungen zu zwei literarischen Bewegungen, mit denen der Progressivismus (*Pragativād*)

---

<sup>294</sup> Garg 2008: [2]. Bereits während der frühen Phase der Rezeption von *Cittakobrā* verwies Garg auf die der Literatur ihrer Meinung nach innewohnenden rebellischen Kraft. Siehe Kapitel 3.2, im Besonderen Gargs Interview mit Yoges Gupta.

<sup>295</sup> Ibid., [2].

<sup>296</sup> Ibid., [3].

und der Experimentalismus (*Prayogvād*) gemeint sein dürften, betont Garg die Notwendigkeit, diese beiden Ansätze zu kombinieren. Sie resümiert, dass für die Darstellung des Selbsts die Fiktion geeigneter ist als die Autobiographie, da nur im kreativen Schreibprozess die notwendige Distanz für die Erforschung der Vielschichtigkeit des Ichs gegeben ist.

Garg äusserte sich in Essays und Interviews nicht nur, wie eben dargelegt, zu Bildern von Frau und Weiblichkeit sowie zu der Erforschung des Ichs im Schreibprozess, sondern auch zur Hindi-Literatur im Allgemeinen, zur Hindi-Literaturkritik, zur „Frauenliteratur“ bzw. zur Literatur der „Women Writers“ und zum Feminismus in Indien. Bereits in ihrem Aufsatz „The Reality and Metaphor of Womanhood in Indian Literature“ (1990), in dem Garg sich ausführlich mit der Hindi-Literatur des 20. Jh. beschäftigt, wies die Autorin darauf hin, dass die Hindi-Literaturkritik im Wesentlichen eine Männerdomäne ist, und dass die von Frauen verfasste Literatur mit dem Etikett „Frauenliteratur“ an die Ränder des Kanons relegiert wird. Wie in Kapitel 3.2 ausführlich dargelegt wurde, weist Garg auch in ihrem Interview mit Menon in *Storylines* (2003) auf die Wichtigkeit eines Beziehungsnetzes und von Fürsprechern hin, und prangert die Voreingenommenheit der Rezensenten an. In ihrem Interview mit Agravāl (2004) bemängelt sie, dass sich im Bereich des Hindi keine Tradition oder Kultur der Literaturkritik (*samīkṣā saṃskṛti jaisī koī paramparā*) herausgebildet hat. Die Rolle des Kritikers wird nicht als eine berufliche Tätigkeit anerkannt, in der berufsspezifische Auflagen und Regeln (*peśēvar māṅgo* [sic!] *aur niyam-kāydom*) befolgt werden müssen. Es ist problematisch, dass kein Konsens über den Aufbau einer Rezension gilt, dass viele Werke nicht besprochen werden, da Freundschaften zwischen Autor, Verleger und Herausgeber bestehen, dass nur einige wenige Personen die Literaturkritik dominieren, und dass nicht zwischen einer Besprechung bzw. Rezension (*samīkṣā*) und einer eigentlichen Literaturkritik (*ālocnā*) unterschieden wird. Zudem lässt sich beobachten, dass ein Rezensent (*samīkṣak*) in einer Besprechung häufig bloss seine Kenntnisse der Literatur (*sāhityik jñān*) demonstriert und die Grundsätze der Literaturkritik (*ālocnā ke siddhānt*) darlegt, oder aber den Inhalt des besprochenen Buches nacherzählt.<sup>297</sup>

In einem Interview mit dem Titel „*Mahilā honā mere lekhan mem āre nahīm ātā*“ (2004), das von Dineś Dvivedī geführt wurde, wiederholt Garg ihre Vorwürfe. Die zeitgenössische Hindi-Literaturkritik ist sehr limitiert (*bahut sīmit*), wobei besonders stossend ist, dass ein literarisches Werk zwangsläufig kategorisiert wird. Besonders problematisch ist dies im Zusammenhang mit der sogenannten „Frauenliteratur“ (*mahilā lekhan*), zumal nicht klar ist, was damit überhaupt gemeint ist: Literatur, die von Frauen verfasst wird, oder aber die von Frauen handelt? Literarische Texte, die aus einer feministischen Perspektive verfasst sind? Oder Werke, die sich

---

<sup>297</sup> Agravāl 2004: 302-303.

mit den sogenannten besonderen Tugenden der Frau schmücken? Gerade wegen eines derart oberflächlichen Blickwinkels wird eine aufrichtige und aussagekräftige Kritik eines Werks verhindert. Garg, die nicht als „Woman Writer“ bezeichnet werden möchte<sup>298</sup>, beanstandet erneut, dass oft Schriftsteller als Kritiker wirken, weshalb Rezensionen von individuellen, kreativen Blickwinkeln geprägt, bis zu einem beträchtlichen Grad selbstzentriert und von Vorurteilen erfüllt sind. Zudem erfolgt die Hindi-Literaturkritik überwiegend in denselben, seit jeher regulierten Kreisen, weswegen ein Werk anhand von seit Jahren kursierenden und bis zu einem gewissen Grad überholten Begriffen bewertet wird.<sup>299</sup>

In ihrem Gespräch mit Siṃha (2008)<sup>300</sup> gibt Garg mit Blick auf die Literaturkritik zu bedenken, dass die Literatur auf Wortspielen (*śleṣ*) und der Mehrdeutigkeit von Wörtern (*anekārthatā*) basiert, und der Leser die Erzählung (*kathya punarsarjit kartā hai*) selbst rekonstruiert. Den Stellenwert der Leserschaft betont sie zudem dahingehend, dass diese im Gegensatz zu zeitgenössischen Autoren (*samkālīn lekhakom*) und sogenannten Kritikern (*tathākathit samīkṣakom*) keine Kontroversen schüren, sondern ein Werk auf eine individuelle und unvoreingenommene Weise rezipieren.<sup>301</sup> In diesem Gespräch macht Garg aber auch plötzlich geltend, dass ihre Werke nicht als feministisch (*strīvādī*), sondern als Beispiele von „Frauenliteratur“ (*strī-lekhan*) zu bezeichnen sind, nachdem sie sich doch stets vom Etikett der „Woman Writer“ bzw. der „Frauenliteratur“ distanziert hatte. Garg postuliert, dass Autorinnen gegenwärtig drei Formen von Literatur produzieren: ein allgemein akzeptiertes Schreiben über die Frau (*striyocit lekhan*), das die Faszination des traditionellen Bildes der Frau aufrecht hält; ein feministisches Schreiben (*strīvādī [lekhan]*), das für die Emanzipation der Frau eintritt, indem es Unterdrückung und das sexuelle Verlangen der Frau auf eine freimütige und zornige Weise artikuliert; und schliesslich Literatur von Schriftstellerinnen (*strī-lekhan*), in der neue Metaphern für die Frau aufgegriffen und spezifische Anliegen vertreten werden. Diese drei Formen des Schreibens sind nicht scharf voneinander abgegrenzt und können deshalb auch im Werk einer einzelnen Schriftstellerin auftreten.<sup>302</sup> Im Zusammenhang mit der Frage des

---

<sup>298</sup> In diesem Interview gibt der Herausgeber Dvivedī zu Protokoll, dass Garg sich vor einigen Jahren geweigert habe, ihm eine Kurzgeschichte für einen Sonderband über Autorinnen (*mahilā kathākār*) zu schicken. Sie habe ihm die Unterscheidung zwischen Frauen- und Männerliteratur (*lekhak aur lekhikā kā vibhājan*) übelgenommen und ihm beschieden, dass die Tatsache, dass sie eine Frau sei, ihr Schreiben nicht behindere (*mahilā honā mere lekhan mein āre nahīm ātā*) – eine Aussage, die leitmotivisch als Titel für dieses Interview gewählt wurde. Dvivedī 2004: 203-204.

<sup>299</sup> Ibid., 204.

<sup>300</sup> Das Interview von Jyoti Siṃha bzw. Jyoti Tripāthī ist mit identischem Wortlaut, aber um einige Fragen erweitert auch in Dvivedis Sammelband (2004) abgedruckt, und zwar unter dem Titel „Pyār karo to aparādh bodh mat pālo“. Tripāthī/Garg 2004: 194-198.

<sup>301</sup> Ibid., 213-214.

<sup>302</sup> Ibid., 210-211.

Feminismus (*nārīvād*) in Indien fordert sie, dass das vorherrschende Bild der Frau (*strī kī pracalit chavi*) sowie Tradition (*paramparā*) und Ritualismus (*karmkāṇḍ*) kritisch hinterfragt werden müssen. Man soll seine Taten zudem nicht nach gesellschaftlichen Kriterien, sondern nur nach seinem eigenen Ermessen beurteilen, ohne sich schuldig zu fühlen, wenn diese den gesellschaftlichen Kriterien nicht standhalten. Für Garg bedeutet der Feminismus, jeder Frau die Freiheit zuzugestehen, sich von anderen Frauen zu unterscheiden.<sup>303</sup>

Explizit zur Thematik des Feminismus äussert sich Garg auch in ihrem Aufsatz „Contemporary Feminist Discourse and Premchand“ (2009), in dem erneut die in der Literatur wirkmächtigen „Metaphern“ von Weiblichkeit und Schuld sowie die Thematik der Vergewaltigung erörtert werden. Den Schwerpunkt setzt Garg, die ihre Ausführungen mit ausgewählten Texten des Hindi-Autors Premchand illustriert, allerdings auf den zeitgenössischen feministischen Diskurs in der Gesellschaft und der Hindi-Literatur. So weist sie gleich zu Beginn auf die widrige Realität hin, mit der sich indische Frauen konfrontiert sehen, und merkt an, dass man in Indien immer noch in einer Vorstufe des Feminismus (pre-feminist era) lebt. Sie betont in diesem Kontext, dass die Betroffenen selbst entscheiden können sollten, wie die „Essenz des Feminismus“ zu bestimmen ist – erklärt den Begriff aber, wie auch im zuvor erörterten Aufsatz – gleich selbst: „I define feminism as a way of thinking, which allows each woman to be different from the other, if she so wishes. It gives her the freedom to choose her own value system, which may or may not conform to the generally accepted values system.“<sup>304</sup> Der Feminismus muss sich zum Ziel setzen, die Ungleichheit in der Gesellschaft abzuschaffen und Chancengleichheit herzustellen. Der restriktive Einfluss der moralischen und kulturellen Kanones, die der Gesellschaft von der Tradition, Geschichte und Religion auferlegt würden, müssten zudem gemindert werden. In der Literatur bedeutet dies, dass Autoren die Metapher – oder vielmehr das Gebot – der Folgsamkeit (metaphor of compliance), die ihnen durch das Patriarchat und die Tradition auferlegt wurde, durch neue Metaphern ersetzen sollen. Nach dem Verweis darauf, dass man in Indien nicht von einem breit anerkannten Feminismus sprechen kann, da es keine gemeinsame Realität gibt, erinnert Garg an die drei unterschiedlichen Realitäten der indischen Frauen und der damit assoziierten Phasen des Feminismus. Sie bilanziert, dass es mittlerweile ein grösseres Bewusstsein für Ungerechtigkeiten gegenüber Frauen gibt, was sowohl bei weiblichen als auch männlichen Autoren zur Formulierung von neuen Metaphern in der Literatur geführt hat. Nach dem Hinweis darauf, dass die zentralen Metaphern der Mutterschaft (motherhood), Schuld (guilt) und Folgsamkeit (compliance), die

---

<sup>303</sup> Ibid., 213.

<sup>304</sup> Garg 2009: 190.

das Bild der Frau (image of woman) in der Literatur bestimmen, modifiziert wurden, behauptet sie, dass erst der feministische Diskurs das Entstehen von neuen Metaphern ermöglichte: „In fact, it was only when women began to recognize themselves as social, political, and economic beings that they began to tackle wider issues in their writing. They soon found that in order to tackle the multifaceted reality, they needed to fashion new metaphors out of the old ones.“ Garg, für die der feministische Diskurs nun also – und das ist neu – als Katalysator für die Entwicklung eines modifizierten Frauenbildes in der Literatur fungiert, illustriert ihre Ausführungen zu den Metaphern der Mutterschaft und Schuld anhand Textbeispielen von Premchand.<sup>305</sup> Sein Verdienst war es, als erster Autor Frauenfiguren nicht bloss auf ihren Körper bzw. ihre Körperlichkeit zu reduzieren. In diesem Kontext wird zudem einmal mehr gefordert, Frauen als rationale, bewusste Individuen darzustellen.

### 3.6 Schlussbemerkungen

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass Mṛdulā Garg in diesen an die Öffentlichkeit und akademische Kreise gerichteten Aufsätzen und Interviews Stellung bezieht zu wiederkehrenden Themenstellungen, die für die Diskussion des Romans *Cittakobrā* fruchtbar sind. Zu nennen gilt es insbesondere die Stellung der indischen Frau in der Gesellschaft, Bilder (images) bzw. Repräsentationen von Frau und Weiblichkeit in der Literatur, Metaphern (metaphors) von Weiblichkeit, Mutterschaft und Schuld, die Emotionalität und Körperlichkeit der Frau und die (weibliche) Sexualität, die Darstellung der Frau als rational-intellektuelles Individuum, das literarische Schreiben zwecks Konstitution des Ichs, Charakteristika der Hindi-Literatur, die Mechanismen und Rahmenbedingungen der Hindi-Literaturkritik, die Problematik der „Frauenliteratur“ und die Frage eines (indischen) Feminismus.

Wie eingangs bereits erwähnt, bezieht sich Garg in diesen Essays und Interviews aber weder explizit auf *Cittakobrā* noch auf die zum Teil polemisch geführte Diskussion um 1980, in der die Aufmerksamkeit auf der weiblichen Hauptfigur und ihrem (sexualisierten) Körper, auf der Thematik von Liebe und Sexualität und auf der Körper-Geist-Dichotomie, die erstmals von

---

<sup>305</sup> Als ein erstes Beispiel nennt Garg die Kurzgeschichte *Kafan* (1936), in der ein Dalit-Vater und sein Sohn mitschuldig werden am Tod der jungen Ehefrau, da sie ihr, als sie bei der Geburt ihres Kindes Komplikationen erleidet, nicht zu Hilfe eilen. Premchand setze sich in *Kafan* nicht nur mit der Metapher der Mutterschaft, sondern auch mit dem Thema der Schuld auseinander. In Premchands Romanen würden Frauenfiguren als Opfer einer gesellschaftlichen Korruptiertheit und ausbeuterischen Traditionen dargestellt, wobei suggeriert werde, dass die Lösung einzig in den Händen der (männlichen) Sozialreformer liegen könne. Ibid., 193-195.



Kumār diskutiert worden war, lag.<sup>306</sup> Ausgeklammert werden aber auch die Frage des Kulturkontaktes bzw. das Verhältnis von Indien und dem „Westen“, die Thematik eines geschlechtsspezifisch bedingten Aktionsradius’ und Manus Entwicklung zur Schriftstellerin – Themen, die in der Frühphase der Kritik an *Cittakobrā* zumindest von Lutze angesprochen wurden.<sup>307</sup> Einzig in ihrem Interview mit Agravāl (2004) plädiert Garg etwas vage dafür, auf die Stärken der eigene Kultur zu pochen und den Einfluss der westlichen Kultur (*paścimī sabhyatā*) auf Indien, der unvermeidlich sei, nicht zu fürchten.<sup>308</sup>

Wie in diesem Kapitel ausgeführt wurde, kann *Cittakobrā* aufgrund seiner kontroversen Rezeption als Wendepunkt im literarischen Schaffen von Mṛidulā Garg und in ihrer Existenz als Autorin bezeichnet werden. Der Roman wurde zwar wiederholt besprochen, doch sind diese Ergebnisse fragwürdig, da keine literaturwissenschaftliche Analyse des Textes erfolgt. Die Einschätzungen und Interpretationen des Textes sind stattdessen häufig von dem noch im Publikationsjahr geäußerten Vorwurf der Obszönität (*aślīlatā*) beeinflusst und basieren meistens auf rein subjektiven Lesarten und inhaltlichen Vorannahmen. Gerade auch in diesem Zusammenhang zeigt sich also die Notwendigkeit einer fundierten wissenschaftlichen Untersuchung des Textes unter Zuhilfenahme von klar definierten Konzepten, welche die Interpretation des Textes gewährleistet. Der methodische Ansatz, der die Untersuchung des Romans in Kapitel 5 leiten wird, ist Gegenstand des folgenden Kapitels: die Narratologie.

---

<sup>306</sup> Einzig in ihrem Gespräch mit Agravāl (2004) räsoniert Garg, dass die (Un)Sittlichkeit (*ślīlatā-aślīlatā*) in einem juristischen Zusammenhang (*kānūn va vidhān*) zu betrachten ist, die Moral (*naitiktā*) hingegen abhängig von jenen Werten ist, die von der dominierenden Klasse (*samāj kā samarth varg*) für die Lenkung der Gesellschaft angewendet werden. Wohl im Rückblick auf ihre eigenen Erfahrungen merkt sie zudem an, dass ein Gerichtshof in zivilisierten Gesellschaften (*sabhya samājoṃ mem*) nicht über die (Un)Sittlichkeit der Literatur richtet. Agravāl 2004: 301. In Gargs Interview mit Dvivedī verteidigt Garg die „Sex-Szene“ (*sambhog dṛśya*) in *Cittakobrā*, indem sie – ganz im Einklang mit ihrem Vorwort „*Merī taraf se*“ – auf das Ideal einer platonisch-geistigen Liebe rekurriert, für deren Erlangen die körperliche Liebe eine notwendige Zwischenstufe darstellt. Dvivedī/Garg 2004: 205.

<sup>307</sup> Im Gespräch mit Lutze (1985) behauptet Garg mit Blick auf den kulturellen Hintergrund der beiden Hauptfiguren, dass primär die Wahrnehmung der Zeit in Abhängigkeit ihrer Geschlechtszugehörigkeit und ihr jeweiliger Aktionsradius von Belang seien, nicht aber ihr kultureller Hintergrund.

<sup>308</sup> Ibid., 302.

## 4 Methode

In diesem Kapitel werden einerseits ausgewählte Ansätze und Konzepte der Narratologie vorgestellt, die in der Untersuchung des Romans *Cittakobrā* zur Anwendung kommen, und andererseits ein Überblick über ausgewählte Forschungsberichte aus dem Bereich der Indologie präsentiert. In Kapitel 4.1 werden die wichtigsten Analysekategorien der Narratologie, basierend auf Bal erläutert. Im Anschluss daran wird der von den Gender Studies und der feministischen Literaturwissenschaft geleistete Beitrag zur Erzählforschung vorgestellt, um geschlechtsspezifische Ausprägungen der Analysekategorien zu fassen. Auf dieser Grundlage werden in Kapitel 4.2 die Begriffe aufgeführt, die in der Analyse von *Cittakobrā* Anwendung finden. In Kapitel 4.3 werden schliesslich ausgewählte Forschungsarbeiten aus der Indologie vorgestellt, die sich explizit auf einen literaturwissenschaftlichen Ansatz berufen, darunter auch Beispiele, in denen Prosawerke der Hindi-Literatur narratologisch analysiert werden.

Die Narratologie wird als methodischer Ansatz für diese Arbeit gewählt, da anhand der systematischen Analyse von Erzählstrukturen und ihrer Zusammenhänge wissenschaftlich überprüfbare Befunde erhoben werden können, die eine kritische Erörterung von *Cittakobrā* und eine darauf basierende, durchaus subjektive, Interpretation ermöglichen.

### 4.1 Ausgewählte Ansätze der Narratologie

Die Narratologie oder Erzählforschung ist eine interdisziplinäre, strukturalistische Methode, die vor allem innerhalb der Literatur-, Kultur- und Sozialwissenschaften angewandt wird. Sie beschäftigt sich mit verschiedenen Arten von Erzähltexten, wie literarische Texte, Filme, bildliche Darstellungen, Tanz und andere mehr. Mit Blick auf den Quellentext, der in dieser Arbeit untersucht wird, liegt der Fokus im Folgenden auf Ausführungen zu literarischen Texten. Der für diese Analyse gewählte methodische Ansatz basiert im Wesentlichen auf Bal 2009 (<sup>1</sup>1985), die sich in ihrer kulturwissenschaftlich ausgerichteten Überblicksdarstellung der Narratologie insbesondere auf die Vorarbeiten von Genette bezieht, und besonders im Hinblick auf die Kategorie der Fokalisierung fruchtbare Modifikationen und Ergänzungen geleistet hat.<sup>309</sup> Bals Stärke liegt zunächst in ihrer klaren Unterscheidung zwischen drei Ebenen (text, story und fabula)<sup>310</sup> und drei diesen Ebenen zugeordneten Instanzen, nämlich Erzählstimme

---

<sup>309</sup> Nachdem die Erzähltheorie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts durch das Konzept von Stanzels *Theorie des Erzählens* (1978) fest etabliert worden war, leistete insbesondere Genette einen grundlegenden Beitrag. Seine beiden Werke *Diskurse der Erzählung*, der in *Figures I-III* (1967-70) wurzelt, und *Neuer Diskurs der Erzählung* (frz. 1983), der als eine Replik auf Bals *Narratology* (1985) und andere Forschungen zu verstehen ist, sind in *Die Erzählung* (dt. 1998) zusammengefasst.

<sup>310</sup> Häufig wird in der Narratologie nur zwischen zwei Ebenen, nämlich der Geschichte (bei Bal: fabula) und der Erzählung (bei Bal: story) unterschieden, während der Akt der Narration (bei Bal: text) eher vernachlässigt wird.

(narrator), Fokalisierungsinstanz (focalizer) und Charakter (agent). Zudem erfährt die Fokalisierung insofern eine Aufwertung, als die Unterscheidung zwischen „Wer spricht?“ und „Wer sieht?“ bzw. „Wer nimmt wahr?“ in der Forschung bislang nicht immer gebührend berücksichtigt wurde.

Die Narratologie ermöglicht laut Bal (2009) die Beschreibung und Interpretation von Erzähltexten mittels klar definierter Analysekategorien. Die Untersuchung eines narrativen Textes darf trotz ihrer wissenschaftlichen Fundiertheit keine Objektivität oder Absolutheit für sich beanspruchen, sondern ist vielmehr als Möglichkeit oder Vorschlag, der zur Diskussion gestellt wird, zu verstehen. Die Narratologie ist zudem als eine Form der Kulturanalyse (cultural analysis) zu verstehen, da bei der Beschreibung und Interpretation einer Erzählung verschiedenen Textstrukturen Bedeutungen zugewiesen werden müssen, wobei die Analyse durch den persönlichen und kulturellen Hintergrund des Rezipienten sowie durch den kulturellen Kontext einer Erzählung beeinflusst wird.<sup>311</sup>

Wesentlich für ein narratives Werk ist die Unterscheidung von drei verschiedenen Schichten bzw. Ebenen (layer), nämlich Text (text), Erzählung (story) und Geschichte (fabula).<sup>312</sup> Diese drei Schichten existieren nicht unabhängig voneinander, können aber einzeln analysiert werden.

*A narrative text* is a text in which an agent or subject conveys to an addressee ('tells' the reader) a story in a particular medium, such as language, imagery, sound, buildings, or a combination thereof. *A story* is the content of that text, and produces a particular manifestation, inflection, and 'colouring' of a fabula; the fabula is presented in a certain manner. *A fabula* is a series of logically and chronologically related events that are caused or experienced by actors.<sup>313</sup>

Der Text besteht demnach aus Zeichen, die von einem Erzähler oder einer Erzählerin artikuliert werden. Er ist als einzige der drei Schichten unmittelbar zugänglich und wird vom Rezipienten als erstes erfasst. In der Erzählung (story) werden die Ereignisse, wie sie in der „imaginierten Welt der Fabula“ geschehen, auf eine spezifische Weise angeordnet und präsentiert. In dieser Schicht spielt die Fokalisierungs- oder Wahrnehmungsinstanz (focalizer) eine entscheidende

---

<sup>311</sup> Bal 2009 (<sup>1</sup>1985): 11-12.

<sup>312</sup> Ibid., 3-10. Genette unterscheidet mit Bezug auf eine Erzählung zwischen folgenden drei Begriffen: *Geschichte*, eine Abfolge von realen oder fiktiven Ereignissen, der narrative Inhalt, auch als Signifikat bezeichnet; *Erzählung*, ein narrativer Text oder Diskurs, der von einem Ereignis oder einer Reihe von Ereignissen berichtet, auch als Signifikant bezeichnet; und *Narration*, dem „produzierenden narrativen Akt“. Für Genette ist der narrative Diskurs die einzige der drei Schichten, die direkt einer textuellen Analyse unterzogen werden kann. Genette 1998: 15-16. Für eine Übersicht über die Bezeichnungen der Schichten einer Erzählung und ihrer Elemente in den wichtigsten Werken zur Narratologie siehe Martinez/Scheffel 2007: 26.

<sup>313</sup> Bal 2009 (<sup>1</sup>1985): 5.

Rolle. Die Geschichte oder Fabula ist der Stoff oder Inhalt, der durch den Akt des Erzählens zu einer Erzählung (story) umgeformt wird. Die Geschichte besteht aus einer Abfolge von Ereignissen, die miteinander in Beziehung stehen und von Akteuren, die für diese Schicht konstitutiv sind, verursacht oder erfahren werden. Die Fabula kann nur mittels einer Rekonstruktionsleistung des Rezipienten erfasst werden: „The fabula is really the result of the mental activity of reading, the interpretation by the reader, an interpretation influenced both by the initial encounter with the text and by the manipulations of the story.“<sup>314</sup> Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass der Text (*text*) mittels eines Mediums artikuliert wird, die Erzählung (*story*) als das Resultat eines Ordnungsprozesses und einer spezifischen „Färbung“ der Fabula zu verstehen ist, und die Fabula kraft der Imagination rekonstruiert wird.<sup>315</sup> Essentiell für Bals Ansatz ist, wie aus den obigen Ausführungen folgt, der Aspekt der Dynamik und Prozesshaftigkeit (*agency*) und, daraus resultierend, der Subjektivität (*subjectivity*).<sup>316</sup>

Nach dieser Übersicht über die drei Schichten, die für einen narrativen Text wesentlich sind, werden im Folgenden diejenigen Analysekatoren der genannten drei Ebenen erläutert, die für die Untersuchung des Romans *Cittakobrā* relevant sind.

Der Erzähler (*narrator*), der konstitutiv für die Ebene bzw. Schicht des Textes (*text*) ist, gilt als das wichtigste Konzept bei der Analyse eines narrativen Werks. Die Identität des Erzählers und die Art und Weise, wie diese Identität im Text indiziert wird, verleihen einem narrativen Text seinen spezifischen Charakter. Die Erzählstimme bildet mit der Fokalisierungsinstanz (*focalizer*) – mit dem sie traditionell gleichgesetzt wurde, die jedoch auf der Ebene der Erzählung (*story*) zu verorten ist – die narrative Situation (*narrative situation*). Der Erzähler darf weder mit dem Autor bzw. der Autorin gleichgesetzt, noch als eine Person verstanden werden, sondern als eine Funktion bzw. ein Agens, das die Zeichen, die den Text konstituieren, äussert und sich dabei an einen Adressaten (*narratee*) wendet.<sup>317</sup>

Von einem grammatikalischen Standpunkt aus betrachtet ist dieses erzählende Subjekt stets als ein Erzähler der ersten Person zu verstehen, weshalb die Frage, ob es sich bei einem narrativen

---

<sup>314</sup> Ibid., 10.

<sup>315</sup> Ibid., 75.

<sup>316</sup> „To talk about narrators, for example, is to impute agency to a subject of narration, even if this subject is not to be identified with the narrator. [...] focalizers, in the story, are the subjects of perception and interpretation. Actors, in the fabula, are the subjects of action. This attention paid to agency and, hence, to subjectivity is, indeed, the basic tenet of the theory presented in this book.“ Ibid., 12.

<sup>317</sup> Ibid., 15-18. Bal unterscheidet zwischen einer männlichen, weiblichen oder auch neutralen Erzählstimme, wobei aus Gründen der besseren Lesbarkeit hier nur die Begriffe Erzähler oder Erzählstimme verwendet werden.

Text um eine Erzählung in der ersten oder dritten Person ('I' und 'He') handelt, obsolet ist.<sup>318</sup> Stattdessen gilt es das Objekt solcher Äusserungen zu bestimmen: Berichtet das erzählende Ich von sich selbst oder von jemand anderem? In diesem Zusammenhang unterscheidet Bal in Anlehnung an Genettes hetero- und homodiegetischen Erzähler<sup>319</sup> zwischen einem aussenstehenden Erzähler (external narrator), der nicht als Akteur (actor) in der Fabula auftritt und deshalb auch nicht von sich selbst, sondern von den Ereignissen anderer berichtet, und einem Erzähler, der als Akteur in der fabula bzw. als Figur (character) in der Erzählung auftritt und deshalb (auch) von sich selbst erzählt (character-bound narrator). Diese Ungebundenheit eines Erzählers (external narrator) bzw. dessen Gebundenheit an eine Figur (character-bound narrator) hat insofern Konsequenzen für die Plausibilität oder Kohärenz einer Fabula, als ein Erzähler, der an eine Figur gebunden ist, üblicherweise suggeriert, die Wahrheit über sich selbst zu erzählen bzw. seine Autobiographie zu präsentieren. Mit Bezug auf die Präsenz der Erzählstimme soll zudem geprüft werden, ob das Ich wahrnehmbar (perceptible) oder nicht-wahrnehmbar (non-perceptible) bzw. ein „anonymer Zeuge“ ist.<sup>320</sup>

Da die Unterscheidung, ob ein Erzähler von sich selbst oder anderen berichtet, zu allgemein ist, muss untersucht werden, ob dieses erzählende Ich auch auf der Ebene der Erzählung als Fokalisierungsinstanz und auf der Ebene der Geschichte als Akteur auftritt: Handelt es sich bei diesem „Ich“ also nur um ein erzählendes Ich, oder auch um ein fokalisierendes Ich und ein handelndes, erlebendes Ich? Selbst wenn es sich – wie im Falle der Erzählung *Cittakobrā* – bei der Erzählerin, der Wahrnehmungsinstanz und Figur um dasselbe „Ich“ handelt, so sind diese verschiedenen „Ichs“ nicht identisch: Das erzählende Ich berichtet in der Erzählgegenwart, was es zu einem früheren Zeitpunkt erlebt bzw. gesagt hat, und färbt diese Erinnerung mit seiner spezifischen Wahrnehmung.<sup>321</sup>

Die Erzählstimme wird auch durch den narrativen Adressaten (narratee) bestimmt, der, wie der Erzähler, als eine abstrakte Funktion (abstract function), jedoch nicht als Person zu verstehen

---

<sup>318</sup> Auch die Relevanz eines Erzählers der zweiten Person wird negiert bzw. unter das „Ich“ subsumiert: „The 'you' is simply an 'I' in disguise, a 'first person' narrator talking to himself; the novel is a 'first-person' narrative with a formal twist to it that does not engage the entire narrative situation, as one would expect it should.“ Ibid., 29.

<sup>319</sup> Genette unterscheidet zwischen „zwei narrativen Einstellungen“: Ein Erzähler kann entweder als Figur in der von ihm erzählten Geschichte partizipieren (homodiegetischer Erzähler), oder nicht (heterodiegetischer Erzähler). Als eine Unterkategorie des homodiegetischen Erzählers gilt der autodiegetische Erzähler, also ein Erzähler, der als Hauptfigur in der von ihm erzählten Geschichte auftritt. Genette 1998: 174-176.

<sup>320</sup> Bal 2009 (<sup>1</sup>1985): 20-21; 26-27.

<sup>321</sup> Ibid., 28.

ist. Wird die Erzählstimme, wie bereits erwähnt, als ein „Ich“ gesetzt, impliziert dies ein „Du“ als narrativen Adressaten, der seinerseits das „Ich“ in seiner Position bestätigt.<sup>322</sup>

Mit Blick auf die Beschaffenheit eines Erzähltextes bzw. die verschiedenen Ebenen des Erzählens (levels of narration) unterscheidet Bal zwischen narrativen und nicht-narrativen Passagen oder Texten. In narrativen Passagen schildert die Erzählstimme die Ereignisse, wobei zusätzlich zwischen Rahmen- und Binnenerzählungen unterschieden werden kann.<sup>323</sup> Als Rahmenerzählung wird eine Erzählung auf einer ersten Ebene bezeichnet, in die Binnenerzählungen bzw. Erzählungen auf einer zweiten und gegebenenfalls weiteren Ebenen eingelassen sind. Eine solche Binnenerzählung kann entweder eine eigenständige Erzählung aufweisen, oder sich direkt auf die Rahmenerzählung beziehen.<sup>324</sup> Weist die eingebettete Erzählung eine eigenständige Geschichte auf, kann die Narration der Binnenerzählung als das eigentliche Ereignis (event) in der Fabula der Rahmenerzählung bezeichnet werden.<sup>325</sup>

Die eingebettete Erzählung kann sich jedoch auch explizit auf die Rahmenerzählung beziehen, und zwar entweder in Form einer Ähnlichkeit, auf die oft nicht oder nur indirekt hingewiesen wird, oder in Form einer Erklärung, die der Erzähler häufig offenlegt.<sup>326</sup> Hat die Binnenerzählung eine erklärende Funktion, kann die Fabula der Rahmenerzählung davon unbeeinflusst bleiben oder aber verändert werden. Häufig bietet eine Rahmenerzählung einem Erzähler die Gelegenheit, eine Geschichte zu erzählen, ohne dass die ihr übergeordnete Rahmenerzählung davon beeinflusst oder verändert wird. Wird der Erzähler durch den Akt der Narration hingegen beeinflusst, kann eine eingebettete Erzählung die ihr übergeordnete Erzählung verändern.<sup>327</sup>

---

<sup>322</sup> Ibid., 30, 68. „Each utterance is performed by an 'I' and addressed to a 'you'. This second person is crucial, for it is that subject that confirms the 'I' as a speaker. Conversely, the 'you' becomes an 'I' as soon as the perspective shifts. It is only as (potential) 'I' that the 'you' him- or herself has the subjectivity to act, hence, to confirm the subjectivity of the previous 'I'.“ Ibid., 30.

<sup>323</sup> Zu eingebetteten (nicht-)narrativen Texten sowie Rahmen- und Binnenerzählungen vgl. Bal 2009 (<sup>1</sup>1985): 56-71.

<sup>324</sup> Ibid., 56-64.

<sup>325</sup> „The narrative act of the actor-narrator [...] which produces the embedded text is an important event – even *the* event – in the fabula of the primary text. The relationship between the primary text and the narrative subject lies in the relationship between the primary fabula and the embedded narrative act.“ Ibid., 57.

<sup>326</sup> Zur erklärenden Funktion Ibid., 58-60; zur Ähnlichkeit Ibid., 60-64.

<sup>327</sup> „The function of the embedded fabula is then no longer merely explanatory. The exposition influences the primary fabula. Consequently the structure of narrative levels becomes more than a mere story-telling device; it is part of the narrative's poetics, and needs to be understood for the narrative to be fully appreciated.“ Ibid., 59.

Als nicht-narrative Texte sind argumentative und beschreibende Äusserungen der Erzählstimme sowie Formen der Rede zu verstehen, die einen Wechsel der Ebene bewirken.<sup>328</sup>

Bei den verschiedenen Formen der Rede wird unterschieden zwischen direkter Figuren- und Gedankenrede, der (freien) indirekten Rede und der freien indirekten Rede bzw. der erlebten Rede, wobei die Präsenz und Einflussnahme der Erzählstimme immer deutlicher wird.

Bei der direkten Rede werden nach einem deklarativen Verb oder Verbum Dicendi die Äusserungen einer Figur unverändert wiedergegeben. Äussern sich mehrere Figuren, handelt es sich um einen Dialog, spricht hingegen nur eine Figur, um einen Monolog. Bei der direkten Figurenrede wird impliziert, dass der Erzähler, der sich auf einer ersten Ebene befindet, eine Figur, die auf einer zweiten Ebene situiert ist, zu Wort kommen lässt. Die direkte Rede ist damit der Gegenstand (object) eines Sprechaktes der Erzählstimme und als ein Ereignis (event), das die Handlung vorantreibt, zu verstehen. Im Zusammenhang mit der direkten Figurenrede gilt es stets zwischen dem eigentlichen Erzählakt und dem Sprechen zu unterscheiden: Eine Figur spricht zwar (vorübergehend), aber sie erzählt nicht. Direkte Rede muss nicht zwingend ausgesprochen werden, sondern kann auch nur in Gedanken einer Figur formuliert und vom Erzähler, entweder unvermittelt oder unter Verwendung von Verba Credendi, zitiert werden. An dieser Gedankenrede lassen sich, im Unterschied zur gesprochenen Figurenrede, insofern Machtverhältnisse ablesen, als nur der Leser bzw. die Leserin, aber nicht andere Figuren, diese Äusserungen zur Kenntnis nehmen können. Kann eine solche Gedankenrede nur einer Figur zugeordnet werden, handelt es sich um einen inneren Monolog (soliloquy or monologue).<sup>329</sup>

Die Häufigkeit und der Umfang der direkten (Gedanken)Rede einerseits und die (Un)Mittelbarkeit solcher Dialoge oder Monologe andererseits, bestimmen die Ähnlichkeit eines narrativen Textes mit einem Dramentext. Je nachdem, ob deklarative Verben des Sprechens oder Denkens und/oder Interpunktionszeichen auszumachen sind, ist zudem der gestaltende Einfluss des Erzählers mehr oder weniger deutlich wahrnehmbar.

Bei der indirekten Rede referiert der Erzähler die wörtlichen Äusserungen der Figur unter Verwendung eines deklarativen Verbs und einer einleitenden Konjunktion, wobei die Figurenrede in einem anderen Modus, nämlich im Konjunktiv statt im Indikativ, steht.<sup>330</sup> Bei

---

<sup>328</sup> In argumentativen Passagen werden Meinungen geäussert oder allgemeingültige Fakten und Fragestellungen dargelegt, ohne dass ein Bezug auf die Fabula erfolgt; in beschreibenden Passagen wird die „imaginierte Welt der Fabula“ sichtbar gemacht und konkretisiert. Ibid., 31-48.

<sup>329</sup> Ibid., 48-51, 64-65.

<sup>330</sup> Im Hindi wird die indirekte Rede eher selten verwendet. Sie wird üblicherweise gebildet, indem auf ein Verbum Dicendi oder Verbum Credendi und die Konjunktion *ki* („dass“) die Worte oder Gedanken einer Figur in direkter Rede im Indikativ und meistens ohne syntaktische Zeichen (wie Doppelpunkt und Anführungszeichen) folgen. Wenn in der Figurenrede oder in den Gedanken der Figur, die wiedergegeben werden, ein Personalpronomen enthalten ist, kann insofern eine Ambiguität auftreten,

der indirekten Rede handelt es sich laut Bal insofern um eine Textinterferenz, als die Worte der Figuren, die ja der zweiten Ebene zuzuordnen sind, vom Erzähler übernommen und auf der ersten Ebene repräsentiert werden.

Die freie indirekte Rede hingegen, mitunter auch als erlebte Rede bezeichnet, ist insofern als eine Interferenz zwischen Erzählerrede und Figurenrede zu verstehen, als die Äußerungen der Figuren nicht als (in)direkte Rede präsentiert, sondern vom Erzähler in eigenen Worten referiert werden, wobei weder *Verba Dicendi/Credendi* noch einleitende Konjunktionen gesetzt werden. Mitunter kann nicht eindeutig geklärt werden, ob es sich um Erzählerrede oder um die Wiedergabe der Äußerungen einer Figur handelt, weshalb auch nicht zwischen zwei (oder mehr) Ebenen unterschieden werden kann.<sup>331</sup>

In der Erzählung (story) – die zweite Ebene einer Erzählung – werden die abstrakten Elemente der Geschichte (fabula) durch den Akt des Erzählens spezifiziert und auf eine bestimmte Weise angeordnet: „If one regards the text primarily as the product of the use of a medium, and the fabula primarily as the product of imagination, the story could be regarded as the result of an ordering.“<sup>332</sup> Bei der Analyse der Erzählung (story) liegt der Schwerpunkt auf den Aspekten Zeit (time), Figuren (characters) und Raum (space). Eine herausragende Bedeutung misst Bal jedoch der Fokalisierung (focalization) zu, da diese als „the most important, most penetrating, and most subtle means of manipulation“<sup>333</sup> zu verstehen ist.

Mit Bezug auf den Aspekt der Zeit gilt es zunächst die Anordnung der Ereignisse zu prüfen.<sup>334</sup> Werden Ereignisse in ihrer chronologischen Abfolge oder, was weitaus häufiger der Fall ist, in einer abgeänderten Reihenfolge erzählt? Solche Diskrepanzen zwischen der Abfolge von Ereignissen in der Geschichte (fabula) und ihrer Anordnung in der Erzählung (story) werden Anachronien genannt. Solche Umstellungen werden häufig eingesetzt, um die Aufmerksamkeit auf bestimmte Elemente der Erzählung zu lenken. Bei einer Rückblende (retroversion) liegt das dargestellte Ereignis in der Vergangenheit, bei einer Vorausblende (anticipation), die seltener auftritt, in der Zukunft.<sup>335</sup> Die Unterscheidung zwischen subjektiven und objektiven Anachronien ist gerade im Hinblick auf Erzählungen, in denen direkte (Gedanken)Rede und innere Monologe gehäuft auftreten, gewinnbringend. Bei subjektiven Anachronien sind die

---

als das Personalpronomen auf das Subjekt des Hauptsatzes oder auf eine andere Figur bezogen sein kann. Caracchi 2002 (<sup>1</sup>1992): 238-240.

<sup>331</sup> Bal 2009 (<sup>1</sup>1985): 51-56.

<sup>332</sup> Ibid., 75.

<sup>333</sup> Ibid., 176.

<sup>334</sup> Ibid., 79-98.

<sup>335</sup> Zur Frage, welche Zeitlinie als die primäre Zeit der erzählten Geschichte (primary story-time) bestimmt wird, siehe Ibid., 86-87.



Sprech- bzw. Gedankeninhalte oder Erinnerungen selbst in der Vergangenheit oder in der Zukunft zu verorten, bei objektiven Anachronien hingegen der Akt des Denkens bzw. Sprechens oder Erinnerns an sich. Als Distanz wird jener Zeitabstand bezeichnet, der ein in einer Anachronie dargestelltes Ereignis von der Erzählgegenwart trennt.<sup>336</sup> Von einer Achronie wird schliesslich gesprochen, wenn sich ein Segment der Erzählung zeitlich nicht verorten lässt. Im Zusammenhang mit der Zeit gilt es überdies, das Verhältnis zwischen erzählter Zeit, also der Dauer der erzählten Ereignisse der Fabula, und der Erzählzeit, also der Zeitspanne, die für das Erzählen benötigt wird bzw. den Umfang des Erzähltextes, üblicherweise gezählt in Seiten, zu untersuchen. Mit Blick auf diesen Rhythmus einer Erzählung lassen sich fünf Erzähltempi ausmachen: Auslassung oder Zeitsprung (ellipsis), Raffung (summary), Szene (scene), Dehnung (slow-down) und Pause (pause). Bei einer Auslassung wird ein Teil der Fabula in der Geschichte (*story*) nicht erzählt. Wenn angegeben wird, welche Zeitspanne der Fabula übersprungen wird, ist der Übergang zu einer Raffung fließend bzw. kann von einer „Pseudo-Ellipse“ oder einer „Kürzestzusammenfassung“ (mini(mal)-summary) gesprochen werden. In der Raffung, bei der die Erzählzeit kürzer ist als die erzählte Zeit der Fabula, werden Ereignisse zusammengefasst, wobei Hintergrundinformationen vermittelt und verschiedene Szenen verbunden werden können. In einer Szene, die vor allem bei direkter Figuren- oder Gedankenrede auszumachen ist, sind die Erzählzeit der Geschichte (*story*) und die erzählte Zeit der Fabula in etwa deckungsgleich. In einer Dehnung – dem Gegenteil einer Raffung – nimmt das Erzählen eines Elements der Fabula mehr Zeit in Anspruch als dessen Dauer in der Fabula, d.h. die Erzählzeit ist grösser als die erzählte Zeit. Dehnungen sind selten auszumachen, da bereits eine Deckungsgleichheit der Zeit, also eine Szene, schwierig zu erzielen ist. Dehnungen treten typischerweise innerhalb einer Szene auf, wobei sie häufig durch eine subjektive Rückwendung verstärkt werden. In einer Pause wird ein Element, das nicht Bestandteil der Fabula ist, detailliert erzählt, während die Fabula selbst pausiert, wie bei der Beschreibung von Objekten oder in reflektierend-argumentativen bzw. nicht-narrativen Passagen.<sup>337</sup>

Neben Ordnung und Rhythmus gilt es schliesslich auch die Frequenz zu untersuchen, womit das numerische Verhältnis zwischen der Häufigkeit von Ereignissen in der Geschichte (*fabula*)

---

<sup>336</sup> In diesem Zusammenhang kann zwischen zwei Formen von Anachronien unterschieden werden: Spielt sich eine Anachronie ausserhalb der Zeitspanne der primären Fabula ab, handelt es sich um eine externe Rückblende oder Vorausblende. Erfolgt eine solche Anachronie hingegen innerhalb dieser Zeitspanne, handelt es sich um eine interne Analepse oder Prolepse. Falls eine solche Anachronie ausserhalb dieser Zeitspanne beginnt und darin endet, handelt es sich um eine gemischte Analepse oder Prolepse. Ibid., 88-89; zur Reichweite einer Anachronie Ibid. 91-93.

<sup>337</sup> Ibid., 98-109. Das Begriffspaar Erzählzeit und erzählte Zeit wurde zunächst von Müller 1968 geprägt. Insbesondere Lämmert und Genette haben diese Modelle für die Beschreibung des Erzähltempos weiterentwickelt. Genette 1998: 61-80.

und der Häufigkeit ihrer Abbildung in der Erzählung (story) gemeint ist: So kann ein einmaliges Ereignis nur einmal oder mehrmals dargestellt werden; eine Reihe von identischen Ereignissen kann nur einmal oder mehrmals dargestellt werden.<sup>338</sup>

Als einen weiteren Aspekt der Erzählung nennt Bal die Figuren (characters), die als „menschenartige Figuren“ (anthropomorphic figures) aufzufassen sind.<sup>339</sup> Durch den Akt des Erzählens werden die abstrakten Akteure (actors) der Geschichte (fabula) vom Erzähler mit individuellen, spezifizierenden Charakteristika versehen und damit in Figuren transformiert.<sup>340</sup>

Wenngleich eine literarische Figur Assoziationen mit realen menschlichen Personen hervorrufen kann, darf sie damit nicht gleichgesetzt werden.<sup>341</sup> Für die Analyse der Figuren können deren Eigenschaften, die wiederholt oder detailliert ausgestaltet werden, die Beziehungen der Figuren zu sich selbst und zu anderen Figuren, und die Veränderungen, welche die Figuren durchlaufen, untersucht werden.<sup>342</sup> Figuren lassen sich entweder explizit aufgrund ihrer Äusserungen oder implizit aufgrund ihres Verhaltens charakterisieren. So kann eine Figur im Rahmen einer Selbstanalyse (self-analysis) mehr oder weniger plausibel über sich und zu sich selbst sprechen, wie es in autobiographischen Genres wie Tagebüchern, Beichten und autobiographischen Romanen erfolgt. Eine Figur kann aber auch mit anderen Figuren über sich selbst oder eine andere Figur sprechen, wobei eine Beschreibung mehrstimmig wird, wenn sich eine oder mehrere der angesprochenen Figuren dazu äussern. Eine explizite Beschreibung liegt ebenfalls vor, wenn der Erzähler eine Figur kommentiert. Eine implizite Charakterisierung einer Figur liegt hingegen vor, wenn sie nicht durch ihre Worte, sondern durch realisierte oder mögliche Handlungen beschrieben wird, wobei nicht nur die handelnde, sondern auch die von der Handlung betroffene Figur dadurch bestimmt wird.<sup>343</sup>

Eine weitere Analysekategorie der Erzählung (story) ist der Raum (space).<sup>344</sup> Durch den Akt des Erzählens werden die Orte (location) der Geschichte (fabula), an denen Ereignisse

---

<sup>338</sup> Bal (2009) (<sup>1</sup>1985): 109-112.

<sup>339</sup> Ibid., 112-133.

<sup>340</sup> Ibid., 112-113.

<sup>341</sup> Eine solche Gleichsetzung der textuellen und aussertextuellen Realität liegt vor, wenn literarischen Figuren psychologische Eigenschaften von realen Menschen zugeschrieben werden, oder sie durch ihren Namen, ihr Geschlecht, Äusseres und Persönlichkeitszüge vorbestimmt werden. Insbesondere, wenn historische oder mystisch-allegorische Figuren auftreten, können diese mit einem aussertextuellen, gemeinschaftlichen Referenzrahmen in Bezug gesetzt werden. Ibid., 120-126.

<sup>342</sup> Um die relevanten Eigenschaften einer Figur herauszuarbeiten, schlägt Bal mangels Alternativen eine strukturalistische Methode vor, anhand der semantische Achsen (semantic axes) gebildet bzw. Wortpaare mit gegenteiligen Bedeutungen ausgewählt werden. Zunächst sollen Charakteristika bestimmt werden, die auf möglichst viele Figuren zutreffen und sodann geprüft werden, inwieweit diese Charakteristika bei den einzelnen Figuren positiv oder negativ besetzt sind. Die so charakterisierten Figuren können schliesslich miteinander in Bezug gesetzt und diskutiert werden. Ibid., 127-131.

<sup>343</sup> Ibid., 131-132.

<sup>344</sup> Ibid., 133-145.

stattfinden, auf der Ebene der Erzählung (story) in spezifische Räume (space) transformiert. Bal begründet ihre Entscheidung, die spezifischen Orte der Geschichte (story) mit dem allgemeineren Begriff „space“ und die abstrakteren Orte der Fabula mit dem konkreteren Begriff „location“ (oder dem von ihr ebenfalls verwendeten, synonymen „place“) zu benennen, folgendermassen: „The reason for my reversal is that place, in narrative, equals location, the topological specification of where things happen, while space fleshes out the specific look and feel of that place, like the setting of a film or theatre play.“<sup>345</sup> Der Raum (space) ist insofern zwischen die Fokalisierung auf der Ebene der story und den Ort (place) auf der Ebene der Fabula zu situieren, als während des Erzählaktes die Orte (places) mit bestimmten Punkten der Wahrnehmung bzw. Fokalisierung verknüpft werden, wodurch die Räume (spaces) auf der Ebene der Geschichte konstituiert werden. In diesem Sinne lässt sich Raum definieren als fokalisierter Ort.<sup>346</sup> Die Darstellung des Raums (space) ist zunächst geprägt durch die Sinneswahrnehmungen der Figuren (characters), die darin agieren, wobei der Raum vor allem durch das Sehen, Hören und Berühren, mit Abstrichen auch das Riechen, dieser Figuren konstituiert wird. Mit Bezug auf die Funktion des Raums kann unterschieden werden zwischen dem Aktionsraum (place of action) bzw. dem Rahmen, in dem Objekte platziert sind und Figuren agieren, oder dem „thematisierten Raum“ (thematized space), der als Objekt selbst beschrieben und repräsentiert wird – der Raum wird zum handelnden Raum (acting place) und ist nicht mehr bloss der Ort der Handlung (place of action). Auf diese Weise kann er die Fabula beeinflussen bzw. wird die Geschichte der Darstellung des Raums untergeordnet.<sup>347</sup> Der Raum kann beständig oder dynamisch sein, und zwar sowohl als Rahmen als auch als thematisierter Raum: in einem beständigen Raum können Ereignisse geschehen, ein dynamischer Raum erlaubt den Figuren, Bewegungen auszuführen.<sup>348</sup> Im Zusammenhang mit dem Raum (space) der Erzählung und dem Ereignis (event) der Fabula gilt es den Topos zu nennen, womit gängige, stereotype Kombinationen von markierten Räumen, die als Rahmen für bestimmte Ereignisse fungieren, gemeint sind. Die Beziehung zwischen Raum und Zeit ist besonders mit Bezug auf

---

<sup>345</sup> Ibid., 178.

<sup>346</sup> Ibid., 136.

<sup>347</sup> In Analogie zur Analyse der Figuren lassen sich Räume dahingehend untersuchen, welche Merkmale ihnen zugewiesen, wiederholt und detailliert dargestellt werden, welche Veränderungen sie durchlaufen und welche wechselseitigen Beziehungen sich zwischen Räumen ausmachen lassen. Ibid., 138-139.

<sup>348</sup> Im dynamischen Raum wird das Motiv der Bewegung und der Veränderung bzw. des Verstreichens von Zeit betont. „Space is indicated exactly for this reason, as a space in which the traveller is moving. To put it differently, a traveller in a narrative is in a sense always an allegory of the travel that narrative is.“ Ibid. 140.

den Rhythmus der Erzählung relevant.<sup>349</sup> Die Wahrnehmung und Darstellung des Raums ist eng verknüpft mit dem Akt des Sehens bzw. Wahrnehmens, der auch für einen weiteren Aspekt der *story* wesentlich ist: die Fokalisierung, dem für Bal wichtigsten Aspekt einer Erzählung.<sup>350</sup> Mit Fokalisierung ist das Verhältnis zwischen einem Agens (agent), das etwas wahrnimmt, und den Elementen, die wahrgenommen werden, gemeint. In der Erzählung (story) werden die Elemente der fabula aus einem bestimmten Blickwinkel dargestellt, so dass der Leser mit einer spezifischen, subjektiven Sichtweise (vision) oder „Färbung“ (colouring) der Fabula konfrontiert wird: „It is the represented 'colouring' of the fabula by a specific agent of perception, the holder of the 'point of view'.“ Die Relevanz der Fokalisierung liegt letztlich darin begründet, dass das Sehen bzw. das Wahrnehmen den Gegenstand des Erzählens – und womöglich den Akt der Narration *per se*? – bestimmt. Dieses Agens, das Subjekt einer Fokalisierung, wird als Fokalisierungsinstanz bezeichnet.<sup>351</sup> Wenngleich die Fokalisierungsinstanz und der Erzähler zusammen die narrative Situation (narrative situation) konstituieren, sind sie, wie bereits erwähnt, in zwei verschiedenen narrativen Schichten zu verorten: Der Erzähler ist in der Schicht des Textes (text) situiert, und die Fokalisierungsinstanz, welche die Elemente der Geschichte (fabula), wie beispielsweise die Akteure (actors), auf eine spezifische Weise sieht bzw. wahrnimmt, in der Erzählung (story), die ebendieser Erzähler erzählt. Der Erzähler erzählt also, wie die Fokalisierungsinstanz das Agieren der Akteure wahrnimmt – wobei, wie oben bereits erwähnt, Bal die Figuren in diesem Zusammenhang unerklärlicherweise nicht erwähnt.

Die Unterscheidung zwischen verschiedenen „Ichs“ ist gerade im Zusammenhang mit Fragen der „Persönlichkeit“, Subjektivität und *agency* bedeutsam – die Funktion der drei „Ichs“ ist immer verschieden, aber nicht zwingend ihre Identität:

[...] precisely when the connection between these two agents is not self-evident, it becomes easier to gain insight into the complexity of the relationship between the three agents that function in the three layers – the narrator, the focalizer, the agent – and those moments at which they do or do not overlap in the shape of a single 'person'.<sup>352</sup>

Die Fokalisierung kann entweder an eine bzw. an mehrere Figuren, oder an eine Instanz, die nicht als Figur auftritt, gebunden sein. Wenn die Fokalisierung einer Figur zugeordnet werden

<sup>349</sup> Durch die Beschreibung eines Raumes wird üblicherweise der Fluss der Zeit unterbrochen – ausser, die Wahrnehmung und Darstellung des Raums erfolgt ausführlich bzw. Schritt für Schritt, so dass sie als das eigentliche Ereignis (event) bezeichnet werden kann. Ibid., S. 142-143.

<sup>350</sup> Ibid., 145-165.

<sup>351</sup> In dieser Arbeit wird „focalizer“ nicht mit „Fokalisierer“ bzw. „Fokalisiererin“, sondern der besseren Lesbarkeit halber mit „Fokalisierungsinstanz“ übersetzt.

<sup>352</sup> Ibid., 18.

kann (character-bound focalization), besitzt diese gegenüber den anderen Figuren insofern einen Vorteil, als der Leser bzw. die Leserin sich nur auf die Wahrnehmung dieser einen Figur verlassen kann. In diesem Kontext stellt die Erinnerung (memory) einen besonderen Fall einer Fokalisierung dar: einzelne Elemente werden zu einer Geschichte (story) verwoben, damit sie erinnert und schliesslich erzählt werden können. Wenngleich die Erinnerung als ein Akt des Sehens oder Sichtbarmachens der Vergangenheit zu verstehen ist, ist sie als Akt an sich in der Gegenwart zu verorten. Die „Geschichte“, an die sich jemand erinnert bzw. die jemand erzählt, ist also nicht identisch mit jener, die er oder sie einst durchlebte: „Memory is an act of 'vision' of the past but, as an act, situated in the present of the memory. It is often a narrative act: loose elements come to cohere into a story, so that they can be remembered and eventually told.“<sup>353</sup> Wenn die Fokalisierung an eine Figur gebunden ist, die in der Fabula als Akteur vorkommt, wird von einer internen Fokalisierung (internal focalization) gesprochen. Handelt es sich bei der Fokalisierungsinstanz hingegen um ein unbekanntes Agens, das nicht an eine Figur gebunden ist bzw. ausserhalb der Fabula situiert ist, wird von einer externen Fokalisierung (external focalization) gesprochen.<sup>354</sup> In einer Ich-Erzählung (first-person narrative) zeigt sich, dass – obwohl es sich beim erzählenden Ich und erlebenden Ich um dieselbe „Person“ handelt – das Ich sowohl als eine externe als auch als eine interne Fokalisierungsinstanz bestimmt werden kann: zum einen kann das erzählende Ich seine Rückschau auf einer ersten Ebene durch subjektive Wahrnehmungen färben, zum anderen kann das erlebende Ich, auf das sich das erzählende Ich bezieht, selbst Fokalisierungen auf einer zweiten Ebene vornehmen.<sup>355</sup> Im Zusammenhang mit den fokalisierten Objekten (focalized objects) gilt es sodann zu prüfen, welche Gegenstände oder Personen von wem auf welche Weise fokalisiert werden.<sup>356</sup> Dieses Verhältnis, das im Laufe einer Erzählung konstant bleiben oder sich verändern kann, ist insofern relevant, als zum einen die Darstellung des Objekts durch die spezifische Wahrnehmung der Fokalisierungsinstanz beeinflusst wird. Zum anderen lassen die Art und Weise einer Fokalisierung und damit verknüpfte Wertungen aber auch Rückschlüsse auf die Fokalisierungsinstanz zu. Im Zusammenhang mit dem fokalisierten Objekt muss zwischen (nicht-)wahrnehmbaren Gegenständen oder Personen unterschieden werden. Wahrnehmbare Figuren und Objekte befinden sich ausserhalb einer Figur und können deshalb auch von anderen Figuren wahrgenommen werden. Falls sich ein Objekt nur im Inneren einer Figur befindet, wie ein Traum, Gedanken, Gefühle oder Erinnerungen, handelt es sich um nicht-wahrnehmbare

---

<sup>353</sup> Ibid., 150.

<sup>354</sup> Ibid., 149-153.

<sup>355</sup> Ibid., 161-162.

<sup>356</sup> Ibid., 153-157.

Objekte ('non-perceptible' objects), die nicht von anderen Figuren, sondern nur von einer an ebendiese Figur gebundene oder von einer externen Fokalisierungsinstanz wahrgenommen werden können. Dieser Umstand ist gerade im Hinblick auf die Machtverhältnisse zwischen Figuren relevant, da der Leser bzw. die Leserin durch die Fokalisierungsinstanz insofern manipuliert wird, als die anderen Figuren diese fokalisierten Objekte nicht wahrnehmen und deshalb auch nicht auf diese Wahrnehmungen reagieren können. Dieser Umstand unterstreicht wiederum die Notwendigkeit, zwischen artikulierten und nicht artikulierten Worten von Figuren zu unterscheiden:

Spoken words are audible to others and are thus perceptible when the focalization lies with someone else. Unspoken words – thoughts, internal monologues – no matter how extensive, are not perceptible to other characters. Here, too, lies a possibility for manipulation which is often used. Readers are given elaborate information about the thoughts of a character, which the other characters do not hear.<sup>357</sup>

Die dritte Schicht eines Erzähltextes, die *Fabula* bzw. die Geschichte, die erzählt wird, lässt sich, wie bereits erwähnt, nur mittels einer Rekonstruktionsleistung erschliessen, die von der individuellen Position des Rezipienten bestimmt wird und deshalb mehr oder weniger stark variiert. Die *fabula* wird definiert als „a series of logically and chronologically related events that are caused or experienced by actors“.<sup>358</sup> Die *Fabula* setzt sich aus verschiedenen Elementen zusammen, nämlich Ereignissen (events), Akteuren (actors), Zeit (time) und einer Lokalität (location). Diese Elemente, die noch keine distinktiven Charakteristika aufweisen, werden, wie oben ausgeführt, durch den Akt des Erzählens spezifiziert und zu einer Erzählung (story) geordnet, wobei sie aus einem bestimmten Blickwinkel betrachtet bzw. von einer subjektiven Wahrnehmungsinstanz „gefärbt“ werden. Die so konstituierte Erzählung wird von einer Erzählstimme vermittelt und dieser Text schliesslich vom Leser bzw. der Leserin rezipiert.<sup>359</sup>

Die beiden wichtigsten Elemente der *Fabula* sind die Ereignisse, die chronologisch aufeinander folgen, und die Akteure, die menschlich oder nicht-menschlich sein können. Wesentlich für ein Ereignis (event) ist seine Prozesshaftigkeit und das Wirken eines Akteurs: „the transition from one state to another state, caused or experienced by actors“.<sup>360</sup> Um die *Fabula* zu formulieren, werden nur die Ereignisse, die in einer zeitlichen Abfolge mit anderen Ereignissen stehen und

---

<sup>357</sup> Ibid., 157.

<sup>358</sup> Ibid., 5.

<sup>359</sup> Ibid., 7-10.

<sup>360</sup> Ibid., 6.

die Geschichte vorantreiben, berücksichtigt: Führt ein Ereignis zu einem Wandel? Ist mit einem Ereignis eine Wahl, eine Entscheidung oder eine Konfrontation verknüpft?<sup>361</sup>

Untrennbar verbunden mit den Ereignissen sind die Akteure (actors), da die Ereignisse durch sie verursacht oder erfahren werden. Entscheidend ist dabei, welche Akteure in welche funktionalen Ereignisse involviert sind, und ob sie alleine oder zusammen mit anderen Akteuren vorkommen. Überdies ist auch die Art der Interaktion von Bedeutung: Ist der Kontakt zwischen den Akteuren verbal, mental oder physisch, und wirkt sich dieser Kontakt positiv oder negativ auf die Akteure aus? Charakteristisch für Akteure ist ihr teleologisches Interesse: welche Absichten oder Zielsetzungen verfolgen sie also, und auf welche etwaigen Widerstände stossen sie?<sup>362</sup> Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Ereignisse grundsätzlich selektioniert und die Akteure klassifiziert werden müssen, um eine tragfähige Basis für die Formulierung der Fabula schaffen zu können.<sup>363</sup>

Die Ereignisse geschehen zu einem bestimmten Zeitpunkt, in einer bestimmten Zeitspanne und in einer bestimmten Abfolge. Mit Bezug auf die Dauer der Fabula wird überdies unterschieden zwischen einer Krise, bei der ausgewählte Ereignisse in einer kurzen Zeitspanne komprimiert werden, und einer Entwicklung, die während eines längeren Zeitraums erfolgt und in der das Vergehen der Zeit als eine der wichtigsten Thematiken betrachtet werden kann. Eine Fabula kann entweder nur eine Krise oder eine Entwicklung, oder eine Kombination von beiden Formen aufweisen.<sup>364</sup> Die Ereignisse der Fabula geschehen schliesslich nicht nur in einer chronologischen Abfolge während einer bestimmten Zeitspanne, sondern auch an einem oder auch an mehreren Orten (location; place), die einen Kontrast implizieren können, wie zum Beispiel der Gegensatz zwischen Innen und Aussen oder Stadt und Land, oder auf eine Grenze zwischen zwei einander entgegengesetzten Orten hinweisen können.<sup>365</sup>

Diese Analysekategorien der Narratologie, wie sie im Wesentlichen basierend auf Bal dargelegt wurden, bedürfen, da die Erzählstrukturen des Romans *Cittakobrā* geschlechtsspezifisch geprägt sind, einer Erweiterung bzw. Differenzierung unter Berücksichtigung der Kategorie Gender. Nachfolgend wird deshalb die „gender-orientierte Erzähltextanalyse“ nach Nünning/Nünning (2004) skizziert.

---

<sup>361</sup> Ibid., 189-194. Zur Strukturierung einer Fabula Ibid., 195-201.

<sup>362</sup> Ibid., 200. Zur Bestimmung von bestimmten Klassen von Akteuren, so genannten Aktanten, und verschiedenen Beziehungen zwischen Akteuren oder Akteuren und Objekten der Fabula siehe S. 201-214. Da der Roman *Cittakobrā* nur wenige Figuren aufweist, werden die in Bal diskutierten Modelle an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt.

<sup>363</sup> Ibid., 223.

<sup>364</sup> Ibid., 214-219.

<sup>365</sup> Ibid., 219-222.

Die gender-orientierte Erzähltextanalyse nach Nünning/Nünning 2004 resultiert aus der Kombination der strukturalistischen Erzähltheorie bzw. Narratologie einerseits und der eher inhaltlich ausgerichteten feministischen Literaturwissenschaft und der daraus hervorgegangenen Geschlechterforschung bzw. der *Gender Studies* andererseits.<sup>366</sup> Diese Verbindung vermag die jeweiligen Defizite der beiden methodischen und theoretischen Ansätze aufzuheben. Zum einen konzentriert sich die Erzähltheorie auf die „systematische Modellbildung und rationale Beschreibung von Textstrukturen mittels eines eindeutigen metasprachlichen Bezugsrahmens für die Textanalyse“.<sup>367</sup> Dabei blendet sie aber häufig die Werkinhalte, die Frage nach dem Kontext- und Wirklichkeitsbezug narrativer Texte und die Kategorie Geschlecht aus. Zum anderen stehen in feministischen Studien nebst der Kategorie *Gender* zwar auch literaturgeschichtliche oder interpretatorische Fragen im Zentrum, allerdings häufig unter Vernachlässigung erzähltechnischer Überlegungen.<sup>368</sup> Die gender-orientierte Erzählforschung geht davon aus, „dass die erzählerische Vermittlung ein historisch-relevanter Indikator weiblicher (und männlicher) Wirklichkeitserfahrung ist, dass die Kategorie des Geschlechts bei der Modellbildung zu berücksichtigen ist und dass der Wirklichkeitsbezug von Literatur nicht ausgeblendet werden darf.“<sup>369</sup> In der gender-orientierten Erzähltextanalyse werden unter Verwendung von bestimmten Analysekatoren, wie sie für die Narratologie wesentlich sind, Textstrukturen systematisch herausgearbeitet und beschrieben. Diese Befunde werden mit dem Fokus auf die Kategorie Gender und im Hinblick auf den Inhalt der Erzählung diskutiert und schliesslich in Beziehung gesetzt mit den „Diskursen, Machtverhältnissen und kulturgeschichtlichen Bedingungen, unter denen AutorInnen in der jeweiligen Epoche lebten und publizierten“.<sup>370</sup> Wie in der Narratologie im Allgemeinen werden auch in der gender-orientierten Erzähltextanalyse literarische Texte im Hinblick auf Raum- und Zeitdarstellung, Handlung, Plot und Plotmuster, Figurencharakterisierung, die erzählerische Vermittlung sowie auf das Genre oder die Gattung hin untersucht. Bei Berücksichtigung der Kategorie Gender zeigt sich, dass eine Erzählung nicht neutrale Charaktere, sondern weibliche und männliche Figuren aufweist; dass es sich bei der Erzählinstanz nicht um eine geschlechtslose, sondern um weibliche und männliche Stimmen handelt; dass Raum- und Zeitvorstellungen sowie Plot und

---

<sup>366</sup> Nünning/Nünning 2004: 2. In der Einführung wird auf die Arbeiten von Manfred Jahn, Matias Martinez und Michael Scheffel, Franz K. Stanzel, Shlomith Rimmon-Kenan, Michael Toolan und Gérard Genette. Mieke Bal mit ihrer eher kulturwissenschaftlich ausgerichteten Darstellung steht hingegen nicht im Zentrum.

<sup>367</sup> Ibid., 7.

<sup>368</sup> Ibid., 7-9.

<sup>369</sup> Ibid., 10.

<sup>370</sup> Ibid., 12.



Gattung geschlechtsspezifisch geprägt sind, und dass Schreiben und Lesen nicht als geschlechtsneutrale Aktivitäten verstanden werden können.

## **4.2 Verwendete Analysekategorien**

In diesem Kapitel werden die in Kapitel 4.1 erläuterten Begriffe aufgeführt, auf denen die Analyse des Romans basiert (Kapitel 5.1 und 5.2), und welche die Diskussion und Interpretation des Textes (Kapitel 5.3 und 6) leiten.

Auf der Ebene des Textes (text) ist dies zum einen die Erzählstimme (narrator), die als eine an eine weibliche Figur gebundene Erzählerin (character-bound narrator) bzw. als Ich-Erzählerin bestimmt werden kann. Zudem werden der narrative Adressat und verschiedene Formen der Rede analysiert. Im Zusammenhang mit der Ebene der Erzählung (story) werden die Kategorien der Fokalisierung (focalization) bzw. die Fokalisierungsinstanz (focalizer), Zeit (time) bzw. Ordnung, Rhythmus und Frequenz, Figuren (character) sowie der Raum (space) verwendet. Im Kontext der geschlechtsspezifischen Prägung dieser Begriffe gilt es anzumerken, dass das „focalizer“, wie oben erwähnt, aus stilistischen Gründen nicht als FokalisiererIn, sondern durchwegs als Fokalisierungsinstanz wiedergegeben wird, obschon alle Wahrnehmungen an das weibliche Individuum gebunden sind. Bei der Analyse wird stets explizit zwischen weiblichen und männlichen Figuren unterschieden, während die geschlechtsspezifische Wahrnehmung und Darstellung von Zeit und Raum, der Handlung und des Genres, wie sie sich aus Sicht der gender-orientierten Erzähltextanalyse gestaltet, in der Auswertung der Analyse (Kapitel 5.3) und in der Interpretation (Kapitel 6) berücksichtigt wird.

## **4.3 Forschungsstand im Bereich der Indologie**

In diesem Kapitel werden Forschungsarbeiten aus dem Bereich der Indologie vorgestellt, die sich mit Fragestellungen zu *gender* und Identität im Bereich der Hindi-Literatur auseinandersetzen, oder Erzähltexte anhand eines narratologischen Zugangs untersuchen.

Ansári 1970 untersucht in ihrer Studie, wie in Hindi-Romanen nach 1947 die Lage der Frau widerspiegelt wird. Nach einem Abriss über die gesellschaftliche, politische und rechtliche Stellung der Frau in Indien nach 1947 wird untersucht, wie „Frauenprobleme“ (Witwenheirat, Kastenmischheirat, Liebesheirat oder das Problem außerehelicher Kinder) in diesen Romanen dargestellt werden. Zudem wird geprüft, wie die (hinduistische) Frau in verschiedenen neuen Rollen (mit Bezug auf die Berufstätigkeit der Frau, ihr politisches Engagement, die Frage der Gleichberechtigung und die Stellung der alleinstehenden Frau) präsentiert wird, und der Topos

der „Befreiung der Frau“ untersucht. Obwohl Autoren „vieler ideologischer Schattierungen“ ausgewählt wurden, um ein „möglichst vollständiges Bild der Frauenproblematik“ zu bekommen, erschöpft sich die Analyse der Romane, die notabene alle von Männern verfasst wurden, in Zusammenfassungen sowie Kommentaren zur Handlung und Autorenintention.<sup>371</sup> Stark 1995 geht in ihrer Studie der Frage nach, wie sechs Autoren „in ihren Werken mit dem historischen und gesellschaftlichen Schicksal der indischen Muslime“ umgehen und die Thematik von Identität und Gesellschaft verhandeln. Untersucht wird zum einen die Darstellung der Realität und zum anderen die ästhetische Umsetzung bzw. die „künstlerische Bewältigung“ dieser Realität.<sup>372</sup> Nach Ausführungen zum Begriff der Identität, biographischen Angaben zu den Autoren, einem Überblick zum Hindi-Roman und Inhaltszusammenfassungen der ausgewählten Romane richtet sich der Fokus zunächst auf „die äussere Welt“. In diesem Zusammenhang wird die Teilung (*Partition*) 1947, die Empfindung einer Desillusionierung, Hindu-Muslim-Beziehungen und der gesellschaftliche Niedergang thematisiert. Unter dem Stichwort „Identität in der Krise“ wird beschrieben, wie die muslimische Identität nach der Teilung im Zuge der politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Veränderungen als bedroht wahrgenommen wurde. Im Anschluss daran wird „die innere Welt“ erörtert, wobei der Fokus einerseits auf der Identität im Kontext der Religion und der gesellschaftlichen Ordnung, und andererseits auf der muslimischen Familie liegt. Diese Faktoren sind laut Stark konstitutiv für eine muslimische Identität, die im Zuge der genannten politischen, sozialen und wirtschaftlichen Entwicklungen in der jüngeren Vergangenheit bedroht wird. Diese beiden inhaltlichen Schwerpunktsetzungen basieren auf einer Inhaltsanalyse der Quellentexte, die im Detail nicht nachvollzogen werden kann, und werden mit Textstellen aus den untersuchten Romanen illustriert. Anhand von vier Symbolen wird anschliessend der Übergang zwischen der „gesellschaftlich-politischen Thematik“ und der „formalästhetischen Analyse der Romane“ bewerkstelligt, bevor die Texte im Hinblick auf „Raum und Zeit“, „narrative Strukturen“, „Erzählsituationen“ und Stil untersucht werden. Zudem wird das Schaffen der ausgewählten Autoren im Kontext der Hindi-Urdu-Kontroverse erörtert und auf sprachliche Besonderheiten des verwendeten Hindi hingewiesen. Problematisch ist in dieser Untersuchung, dass die Erzähltexte zum einen als Abbild der Realität aufgefasst werden, und dass zum anderen der methodische Zugang nur punktuell bzw. im Zusammenhang mit Stanzels Erzählsituationen offengelegt wird. Einen verzerrenden Effekt hat zudem der Umstand, dass den einzelnen narratologischen Kategorien einzig die Untersuchungsergebnisse von jenen Werken zugeordnet

---

<sup>371</sup> Ansári 1970.

<sup>372</sup> Stark 1995: 17.

werden, die in besonderem Masse dadurch charakterisiert sind, und dass die einzelnen Romane nicht in ihrer Gesamtheit analysiert werden, wodurch der Eindruck entsteht, dass die Romane als ein Korpus, aber nicht als Einzelwerke von Interesse sind.

Zentraler Gegenstand in Damsteegt 1997 ist die narratologische Analyse des Romans *Yātrāem* von Girirāj Kiśor, wobei der methodische Ansatz im Wesentlichen auf Bal basiert. Die akribische Untersuchung der einzelnen Kapitel anhand von narratologischen Kategorien schafft die Grundlage für eine vergleichsweise knapp gehaltene Interpretation des literarischen Werks, in die auch die Diskussion von Konnotationen und die kulturellen Hintergründe des Romans einfließen.<sup>373</sup> Zwar werden die Ergebnisse nicht in eine über die Textanalyse hinausreichende Fragestellung eingebettet, nichtsdestotrotz belegt der gewählte Ansatz, wie bestehende, häufig rein deskriptive und intuitive Einschätzungen literarischer Texte anhand der Resultate einer fundierten Analyse in Frage gestellt und durch schlüssigere Ergebnisse ersetzt werden können. Damsteegt 2003 beinhaltet die narratologische Analyse und Interpretation zweier Kurzgeschichten von Kamleśvar und Himāṃśu Jośī, in denen die weiblichen Hauptfiguren, beides Witwen, sexuelle Beziehungen zu einem Mann unterhalten. Damsteegt 2008 umfasst die Analyse und Interpretation einer Erzählung, in der verschiedene Bilder von Frau und Weiblichkeit – die ungebildete Frau, die gebildete Frau und der „Prototyp einer kämpferischen Frau“ (*vīrāṅganā*) – und die mentale und körperliche Stärke der Frau thematisiert werden.

In Dalmia/Damsteegt 1998 werden Texte der indischen Moderne anhand verschiedener methodischer Ansätze mit einem besonderen Fokus auf „narrative Strategien“ untersucht. Aus dem Bereich der Hindi-Literatur gilt es den Beitrag von Malinar 1998 zu erwähnen, in dem der Roman *Śekhar: Ek jīvanī* von Ajñeya hinsichtlich Fragen des (auto)biographischen Schreibens sowie der Rolle des Revolutionärs und Künstlers untersucht wird. Gegenstand von Christof-Füchsle 1998 ist der Roman *Mitro Marjānī* von Kṛṣṇā Sobtī, der nach seiner Veröffentlichung wegen seiner freizügigen Verhandlung von weiblicher Sexualität für Aufsehen sorgte. Der Fokus dieser narratologischen Untersuchung liegt auf der Charakterisierung der weiblichen Hauptfigur, ihrer Auseinandersetzung mit der (weiblichen) Sexualität und ihren ambivalenten Beziehungen zu ihrer *joint family*. In Montaut 1998 erfolgt die Analyse des Romans *Tyāg patra* von Jainendra Kumār anhand einer strukturalistisch-narratologischen Methode, die als

---

<sup>373</sup> Die Relevanz der Narratologie als geeignete literaturwissenschaftliche Methode – gerade auch im Zusammenhang mit „nicht-westlichen“ Texten – wird wie folgt begründet: „Because of its systematic character and its clear account of “narrative situations”, it suggests itself as at least one suitable method of analysis and interpretation of this novel. If that analysis will be considered relevant, the question which is sometimes asked how far western methods of analysis can be applied to Indian literary texts, can be answered positively in this case.“ Damsteegt 1997: 2.

Grundlage für die Diskussion des Textes unter einer psychoanalytischen und anthropologischen Perspektive auf die Thematik des Narzissmus bzw. Konzeptionen von (Un)Reinheit dient.<sup>374</sup>

Dimitrova 2008 untersucht die Repräsentation von *gender* und Religion im Hindi-Drama des späten 19. Jahrhunderts bis in die 1960er-Jahre. Im Zentrum steht die Frage, wie religiöse und mythologische Modelle modifiziert werden, inwiefern die weiblichen Hauptfiguren auf der Darstellung von Frauen und Göttinnen in Hindu-Traditionen basieren, und ob konservative oder progressive hinduistische Vorstellungen von Weiblichkeit (Hindu images of the feminine) bevorzugt werden. Auf eine Einführung in das Hindi-Drama folgt die strukturalistische Analyse der ausgewählten Werke.<sup>375</sup> Im Zentrum der Analyse steht die textuelle Beschaffenheit (literary texture) der Werke und die Figurencharakterisierungen, insbesondere jene der weiblichen Hauptfiguren. Das Fazit der Analyse lautet, dass die Dramen-Autoren häufig eine ablehnende Haltung gegenüber progressiven, befreienden Bildern von Weiblichkeit vertreten würden, da diese als „westlich“ und damit „nicht-indisch“ aufgefasst würden.

---

<sup>374</sup> Dalmia/Damsteegt 1998.

<sup>375</sup> Analysiert werden Dramen von Bhāratendu Hariścandra, Jayśaṅkar Prasād, Lakṣmīnārāyaṇ Miśra, Mohan Rākeś, Jagdiścandra Māthur, Bhuvaneśvar und Upendranāth Aśk.

## 5 Analyse des Romans *Cittakobrā*

In diesem Kapitel ist die narratologische Untersuchung des Romans auf Grundlage der in Kapitel 4 erörterten Analysekategorien dokumentiert. In Kapitel 5.1 wird ein Überblick über *Cittakobrā* präsentiert, der aus Anmerkungen zu den beiden Vorworten des Romans, zu den drei bislang erschienenen Übersetzungen ins Deutsche und Englische sowie einer ausführlichen Inhaltszusammenfassung besteht. In Kapitel 5.2 wird die Ebene des Textes (text) beschrieben und die Untersuchung ausgewählter Teile der Erzählung (story) präsentiert. Die Auswertung der Analyse, insbesondere die Ergebnisse zu den Kategorien Erzählstimme, narrativer Adressat und Formen der Rede einerseits (text), sowie Zeit, Figuren, Raum, Körper(lichkeit) und Fokalisierungen andererseits (story), folgt in Kapitel 5.3. Dort wird ausserdem ein Fazit zur Analyse präsentiert und in diesem Zusammenhang auch der Titel des Romans – *Cittakobrā* bzw. „Das Mäandern der Gedanken“ – erörtert. Diese narratologische Analyse des Romans bildet die Grundlage für die in Kapitel 6 festgehaltene Interpretation von *Cittakobrā*.

### 5.1 Einführung in den Roman *Cittakobrā*

Nach einigen Anmerkungen zu den beiden Vorworten von *Cittakobrā* und den drei vorliegenden Übersetzungen ins Deutsche und Englische wird in diesem Kapitel eine ausführliche Inhaltszusammenfassung des Romans präsentiert.

#### 5.1.1 Ausgaben und Übersetzungen

In der fünften Auflage (1986) von *Cittakobrā*, die für diese Untersuchung verwendet wird, finden sich zwei Vorworte, die beide, wie der jeweils darunter gesetzte Name belegt, aus der Feder von Mṛdulā Garg stammen. Das im Buch an erster Stelle positionierte Vorwort mit dem Titel „Meinerseits“ (*Merī taraf se*) wurde erst nach 1984 oder 1985 in Neuauflagen des Romans abgedruckt. Da dieses Vorwort nicht als integraler Bestandteil des Romans, wie er 1979 erstmals publiziert wurde, bezeichnet werden kann, sondern als ein Positionsbezug der Autorin in der kontroversen Rezeptionsgeschichte von *Cittakobrā* zu verstehen ist, wurde er bereits in Kapitel 3.2 ausführlich erörtert.

In dem an zweiter Stelle folgenden Vorwort, das lediglich als „*Prakriyā*“ („Vorwort“) bezeichnet wird, reflektiert Garg über den Entstehungsprozess und die Struktur ihrer Erzählung (*kahānī*). Dieses Vorwort, das dem Roman seit der ersten Ausgabe direkt vorangestellt und als ein Meta-Kommentar von Garg zu verstehen ist, wird in Kapitel 5.2.1 analysiert.

Im Folgenden werden nun die drei Übersetzungen des Romans ins Deutsche und ins Englische vorgestellt. 1987 erschien Indu Prakash und Heidemarie Pandeys deutsche Übersetzung von

*Cittakobrā* mit dem Titel *Die gefleckte Kobra*. Wie in Kapitel 3.4 ausgeführt wurde, lassen sich Pandeys Einschätzungen von *Cittakobrā*, die in einem Nachwort dokumentiert sind, in den Kontext eines „romantischen Feminismus“, der sich angeblich in Romanen von Hindi-Autorinnen der 1970er Jahre zeigt, stellen. Pandey hat in *Die gefleckte Kobra* zudem nur den Erzähltext übertragen, während er die beiden Vorworte, die dem Roman vorangestellt sind, weggelassen hat. Pandeys *Die gefleckte Kobra* zeugt jedoch nicht nur von einer inhaltlichen Voreingenommenheit, sondern ist auch durch mangelnde Sorgfalt gegenüber dem Originaltext geprägt. Zum einen ist die deutsche Übersetzung stellenweise holprig oder gar fehlerhaft, zum anderen treten, obwohl die für den Roman charakteristische Struktur im Wesentlichen übernommen wurde, aufgrund von falsch gesetzten Absätzen zwischen einzelnen Abschnitten stellenweise inhaltliche Unstimmigkeiten auf.<sup>376</sup>

1996 erschien Geeta Sahais englische Übersetzung des Romans mit dem Titel *The Colour of my Being*, in der die Struktur des Originaltextes insofern beibehalten wurde, als die Abgrenzung der einzelnen Erzähleinheiten, nicht aber der Abschnitte, im Grossen und Ganzen übernommen wurde. Zu bemängeln gilt es, dass sich Sahais Text einerseits in einer gefühligen und esoterisch verbrämten Sprache präsentiert, andererseits die Erzählung stellenweise stark gerafft oder gar gekürzt wird, womit eine Verzerrung des Inhalts einhergeht.<sup>377</sup> Im Vorwort ihrer Übersetzung – oder eher: Nacherzählung – umreisst Sahai mit einigen Schlagworten das (angebliche) Thema von *Cittakobrā*, indem sie auf ein universales Frauenschicksal bzw. auf einen Diskurs über Emanzipations- und Frauenliteratur anspielt. In diesem Kontext bezeichnet sie den Roman als: „[...] a saga of a woman in search of her inner self, her happiness and an ideal relationship. Women all over the world experience the same grief and pain. It would not be wrong to say that in the unhappiness of one woman is hidden the sadness of the vast majority of women.“<sup>378</sup> Im Jahr 2000 erschien die zweite englische Übersetzung des Romans mit dem Titel *Chittacobra*, die von der Autorin selbst verfasst wurde.<sup>379</sup> Garg, die wie Pandey und Sahai die beiden Vorworte „*Merī taraf se*“ und „*Prakriyā*“ nicht erwähnt, hat ihre englische Übersetzung im Unterschied zur Hindi-Erzählung in einzelne Kapitel gegliedert, die Erzählung jedoch nicht weiter kommentiert. *Chittacobra* folgt dem Originaltext auch in stilistischer Hinsicht eng.

---

<sup>376</sup> Abschnitte wurden zusammengezogen oder eingefügt in den Erzähleinheiten 1, 2, 10, 11, 20 und 22.

<sup>377</sup> Besonders drastische Eingriffe in den Originaltext zeigen sich in Erzähleinheit 18, in der vier Seiten aus dem Originaltext weggelassen werden, und in Erzähleinheit 24, in der ein Gedicht von Manu über den 30. Jahrestag der Unabhängigkeit Indiens 1947 um eine Seite gekürzt wird.

<sup>378</sup> Sahai 1996: [I].

<sup>379</sup> Garg hatte eigenen Angaben zufolge ihre Übersetzung bereits 1993 fertiggestellt, kümmerte sich wegen des Todes ihres Sohnes jedoch erst einige Jahre später um die Veröffentlichung ihrer Übersetzung (Email von Garg, 27. Februar 2014).

### 5.1.2 Inhaltszusammenfassung des Romans *Cittakobrā*

*Cittakobrā* – „Das Mäandern der Gedanken“ – handelt von einer Dreiecksgeschichte, in der eine verheiratete Inderin eine Beziehung mit einem ebenfalls verheirateten englischen Pfarrer unterhält. Manu ist mit dem Kleinindustriellen Maheś Goyal verheiratet, Mutter von zwei Töchtern und lebt in der Planstadt Jamśedpur (Bihar, heute Jharkand). Dort lernt sie Richard kennen, einen verheirateten, protestantischen Pfarrer aus Schottland, der sich gerade für acht Monate in Indien aufhält. Die beiden sind Mitglieder einer Laien-Theatergruppe, und als sie gemeinsam ein Stück proben, verlieben sie sich ineinander. Nach der Aufführung – am vermeintlich letzten Abend – gestehen sie sich ihre Gefühle und verabreden, sich im Sommer in Delhi zu treffen. Nachdem sie sich etwa fünf Monate lang regelmässig im Club von Jamśedpur begegnet sind und sich besser kennengelernt haben, treffen sie sich heimlich in Delhi, wo Manu ihre Eltern besucht. Während etwa zwei Wochen verbringen sie die Tage in Richards Hotelzimmer, lieben sich, träumen von einer gemeinsamen Zukunft und streifen sporadisch durch die Stadt. Dieses erste Beisammensein findet jedoch ein jähes Ende, da Richard, der im Auftrag der Kirche durch die Welt reist, um die Armut zu bekämpfen, nach Bangladesh in ein Flüchtlingslager reisen wird. Manu beschliesst, mit ihm zu gehen, kann aber schliesslich – zu ihrer insgeheimen Erleichterung – doch nicht fahren, da eine ihrer Töchter an Typhus erkrankt. Beim Abschied versprechen sie einander, sich jedes Jahr zu treffen, bis sie in 30 Jahren endlich zusammenleben können. In den folgenden fünf Jahren kommt Richard regelmässig nach Delhi, wo Manu und ihr Mann, der inzwischen eine eigene Firma gegründet hat, unterdessen wohnen. Nach diesen Treffen, die jeweils nur einige Tage dauern, beginnt für Manu immer wieder eine lange Zeit des Wartens. Als Richard ihr zwei Jahre lang weder einen Brief schickt, noch sie in Indien besucht, leidet sie besonders stark unter der Trennung von ihrem abwesenden Geliebten. Sie empfindet das Warten auf Richard und ihr Alltagsleben als äusserst zermürend, und wünscht sich, dass sie von ihren familiären und gesellschaftlichen Verpflichtungen befreit werden könnte. Schliesslich trifft die sehnstchtig erwartete Nachricht von ihrem Geliebten ein und kurz darauf auch er selbst. Als sie sich, wie üblich, in seinem Hotelzimmer treffen, beendet Richard jedoch unerwartet ihre Beziehung, da seine Frau Manus Briefe gefunden und ihm mit der Scheidung gedroht hatte. Nach diesem letzten Treffen hofft Manu zunächst noch auf ein Wiedersehen – doch vergeblich. Einige Jahre später veröffentlicht sie die Gedichte, die sie ihm nach dem letzten Treffen nicht mehr schicken konnte. Auf diese Publikation folgen im Laufe der Zeit noch vier Werke, zuerst weitere Gedichte, dann zwei Bände mit Erzählungen und schliesslich ein Roman, mit dem sich Manu definitiv einen Namen als Schriftstellerin macht. Ihre Hoffnung auf eine Zukunft mit Richard erlischt endgültig.

## 5.2 Narratologische Analyse des Romans *Cittakobrā*

### 5.2.1 Analyse der „*Prakriyā*“ und die narrative Struktur von *Cittakobrā*

#### *Analyse der „Prakriyā“*

Wie in Kapitel 5.1.1 vermerkt wurde, setzt sich *Cittakobrā* aus zwei Vorworten und der Erzählung selbst zusammen. Das chronologisch erste Vorwort, die „*Prakriyā*“, ist zwar kein Bestandteil der eigentlichen, fiktionalen Erzählung, aber insofern relevant für das Verständnis von *Cittakobrā*, als Garg darin über den Entstehungsprozess, über narrative Strukturen und über ihre Geschichte (*kahānī*) als eine Form der verschriftlichten Erinnerung reflektiert:

Ich zögere, das, was ich geschrieben habe, als Roman zu bezeichnen. Wenn ich mich erinnere, auf welche Weise es geschrieben wurde, muss ich lachen. Da war eine Geschichte, die sich in meinem Inneren unentwegt ausdehnte und wieder zusammenzog. Dann... eines Tages... löste sich ein jeder einzelne Augenblick dieser Geschichte aus seiner Verkettung und zerstreute sich. Als ich meinen Blick schweifen liess, da entdeckte ich, dass ein jeder Augenblick sich unabhängig von den anderen ausbreitete und den Anschein einer vollständigen Geschichte erweckte. Und tatsächlich habe ich im Prozess des Schreibens alle diese verschiedenen Augenblicke wieder einzeln zum Leben erweckt... am Ende war ich erschöpft. Ich sammelte die geschriebenen Seiten an einem Ort, und zu meinem Entzücken und zu meinem Erstaunen liess sich eine Unterströmung ausmachen, die durch das ganze Buch floss, und eine Einsträngigkeit, die leicht zu erfassen war.

In diesem Roman gibt es keine Unterteilung in Kapitel. Ich bin überzeugt, dass ein derartig strömender Fluss des Lebens nicht in Abschnitte unterteilt werden kann. Vielleicht war es auch nur wegen einer inneren Anspannung möglich, dass die Reihenfolge der [einzelnen] Teile dieser Geschichte, die in Augenblicken nochmals durchlebt und geschrieben wurde, auch erst im Nachhinein festgelegt worden ist. Was macht es denn schon für einen Unterschied, an welchem Ufer du stehst, um aus dem dahinströmenden Fluss Wasser zu trinken? Zum Verfassen einer Geschichte gehört ja eine gewisse Voreingenommenheit in Bezug auf deren Abfolge und Ordnung; eine Geschichte hat so und so zu sein...

Man möge sich, von woher auch immer, anschliessen...<sup>380</sup>

---

<sup>380</sup> *jo likhā hai, use upanyās kahte mujhe saṁkoc ho rahā hai. jis tarah yah likhā gayā, yād karke haṁsī ātī hai. ek kahānī thī jo mere antarman meṁ phailī-sikurtī rahtī thī. phir... ek din... us kahānī ke antarāl kā ek-ek kṣaṇ apnī karī se tūtkar bikhar gayā. mainne āṁkheṁ phailākar dekhā to dīkhā, har kṣaṇ alag se phail rahā hai aur pūrī ek kahānī kā ābhās detā hai. aur yah sac hai ki mainne un alag-alag kṣaṇoṁ ko likhne kī prakriyā meṁ alag-alag hī jiyā hai... ākhir main thak gā. likhe hue pannōṁ ko ek jagah ikaṭṭhā kiyā aur yah bāt mere lie bhī sukhad āścarya kā viṣay hai ki pūrī pustak meṁ antardhārā bahtī huī dīkhtī hai aur eksūtratā bhī āsānī se pakar meṁ ātī hai. is upanyās meṁ paricched nahīm haim. main jāntī hūṁ, jīvan kī itnī pravahmān dhārā ko tūkroṁ meṁ nahīm kāṭā jā saktā. andar ke dabāv ke kāraṇ hī sāyad yah ho sakā hai ki kṣaṇoṁ meṁ jī aur likhī gā is kahānī ke tūkroṁ kā kram bhī bād meṁ tay huā. darasal, bahtī nadī meṁ se kisī kināre khare hokar pānī piyo – kyā phark partā hai! kram-*



In der „*Prakriyā*“ problematisiert Garg zunächst die Frage des Genres bzw. die Angemessenheit der Bezeichnung Roman (*upanyās*), bevor sie den Entstehungsprozess der von ihr erzählten Geschichte (*kahānī*) Revue passieren lässt. In ihrem Inneren pulsierten Fragmente oder Momente (*kṣaṇom*), die sie kraft der Erinnerung an die Oberfläche bzw. ins Bewusstsein brachte und wiederbelebte. Der Prozess (*prakriyā*) des Schreibens bzw. Verschriftlichens ging einher mit einem Ordnungsprozess, der in einer Einsträngigkeit (*eksutratā*) der Erzählung resultierte, wobei die einzelnen, erneut durchlebten Momente nicht starr voneinander abzugrenzen sind. Nach diesem Hinweis auf die Prozesshaftigkeit und Dynamik, von der ihre Erzählung geprägt ist, sowie die Fluidität der Erinnerung und des Erzählten, reflektiert die Autorin auch darüber, inwiefern die Perspektive auf das Geschehene bzw. auf den Text je nach Position des Rezipienten variieren kann. Dieses Vorwort ist, wie die obigen Ausführungen zeigen, von den beiden Begriffen geprägt, die laut Bal einen narrativen Text grundlegend bestimmen: Dynamik bzw. Prozesshaftigkeit (*agency*) und Subjektivität (*subjectivity*).

#### *Die narrative Struktur von Cittakobrā*

Der Roman *Cittakobrā* umfasst rund 162 Seiten und gliedert sich in zwei narrative Ebenen, nämlich eine Rahmenerzählung und eine darin eingelassene Binnenerzählung. Die Binnenerzählung ist mit etwa 160 Seiten weit umfangreicher als die im Verhältnis dazu äusserst kurze Rahmenerzählung, die zusammengefasst nur aus etwa zwei Seiten besteht. Die Erzählstimme von *Cittakobrā* ist aufgrund jener Verbformen, die Genus und Numerus zum Ausdruck bringen, als eine weibliche Erzählstimme der 1. Person zu bestimmen. In der Rahmenerzählung sinniert das Ich über sich selbst und das eigene Erleben bzw. die eigene Geschichte (*kahānī*), die es erzählen wird bzw. erzählt hat, wodurch auch der Akt des Erzählens selbst reflektiert wird. Die Binnenerzählung wird dominiert von den Erinnerungen der Ich-Erzählerin an die Beziehung zu ihrem Ehemann und ihrem Geliebten sowie durch die Reflexion darüber, wie sie zur Rolle der Schriftstellerin gefunden hat.

Die Binnenerzählung, die auf einer zweiten Ebene eingelassen ist, schiebt sich sowohl aufgrund ihres Umfangs als auch wegen ihrer erzählerischen Vermittlung immer dominanter in den Vordergrund. Gleichzeitig rückt die Rahmenerzählung immer stärker in den Hintergrund bzw. löst sich gegen Ende der Erzählung die Trennlinie zwischen den beiden narrativen Ebenen zusehends auf, da der Abstand zwischen dem Erzählzeitpunkt der Rahmenerzählung und der erzählten Zeit der Binnenerzählung so weit schrumpft, bis das Ende der Binnenerzählung mit

---

*nirdhāraṇ kā pūrvagrah to kahānī gaṛhne meṁ hotā hai; jo kahānī hai, vah to... koī kahīm se bhī sāth ho le...* Garg 1986: 11.

dem Erzählzeitpunkt der Rahmenerzählung zusammenfällt. Damit verringert sich auch die Distanz zwischen dem erzählenden Ich sowie dem erlebenden und wahrnehmenden Ich, so dass diese verschiedenen Stränge des Ichs am Ende der Erzählung miteinander verknüpft werden. Die Abgrenzung zwischen der Rahmen- und Binnenerzählung impliziert im Wesentlichen eine zeitliche, aber keine räumliche Trennung, da sich die Erzählerin zu Beginn und am Ende ihrer Gedankenreise an ein- und demselben Ort befindet: sie steht reglos, stumm und mit geschlossenen Augen in der nur von einer gelben Glühbirne erhellten Küche vor dem Gasherd, in dem das Feuer in kreisrunden, blauen Flammen brennt, und auf dem sie gerade einen Imbiss für sich und ihren Mann zubereitet.

Charakteristisch für den Roman *Cittakobrā* ist, wie oben bereits angedeutet, seine fluide Struktur. Ist die Abgrenzung der Rahmenerzählung von der Binnenerzählung noch relativ klar, da Anfang und Ende der Rahmenerzählung jeweils durch eine halbe leere Buchseite von der Binnenerzählung abgegrenzt sind, lässt sich innerhalb der Binnenerzählung keine offensichtliche Struktur oder Einteilung mehr ausmachen. Die Gliederung der Binnenerzählung erfolgt nur mittels satztechnischer Elemente wie kleinerer und grösserer Abstände, jedoch nicht anhand von einzelnen Kapiteln, die mit Überschriften, Nummerierungen oder anderen Markierungen versehen sind, wie sie für einen Roman charakteristisch sind. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass die Binnenerzählung in 26 Erzähleinheiten gegliedert werden kann, die nur durch grössere Abstände voneinander abgegrenzt sind, ohne dabei zwingend auf einer neuen Seite zu beginnen. Die meisten Erzähleinheiten sind zudem in weitere Abschnitte unterteilt, die durch kleinere Abstände voneinander abgetrennt sind.

Diese Gliederung des Textes in eine Rahmenerzählung und eine Binnenerzählung mit 26 Erzähleinheiten ist zwar problematisch, da eine derartige Struktur während der Lektüre nicht sofort ersichtlich ist bzw. nicht ersichtlich sein soll. Darüber hinaus wird, wie oben ausgeführt, auch in der „*Prakriyā*“ die Unterbrechung des Erzählstromes und die Zergliederung der Geschichte in einzelne Abschnitte problematisiert.<sup>381</sup> Eine solche Strukturierung von *Cittakobrā* wird im Zuge der narratologischen Analyse, die im nächsten Kapitel dokumentiert ist, trotzdem vorgenommen, da sie die zeitliche und kausale Ordnung von Ereignissen deutlich werden lässt.

---

<sup>381</sup> Wie in Kapitel 5.1.1 erwähnt, hat Garg ihre englische Übersetzung von *Cittakobrā* ebenfalls anhand einer Kapitelstruktur, obschon ohne Verwendung von Überschriften oder Nummerierungen, strukturiert.

### **5.2.2 Die narratologische Analyse der Erzählung *Cittakobrā***

Für die narratologische Untersuchung des Romans *Cittakobrā*, die in diesem Kapitel dokumentiert ist, wird der fluide Text in Analyseeinheiten unterteilt, wobei zunächst zwischen einer Rahmen- und einer Binnenerzählung unterschieden wird. Die Untersuchung der Binnenerzählung orientiert sich anschliessend an fünf Themenkomplexen, die im Wesentlichen fünf Phasen einer Entwicklung abdecken und sich signifikant in ihrem Umfang unterscheiden. In diesen fünf Themenkomplexen treten die Ich-Erzählerin und die beiden männlichen Hauptfiguren in wechselnden Konstellationen zu unterschiedlichen Zeiten an verschiedenen Orten auf. So wird nach dem ersten Teil der Rahmenerzählung, der den Beginn von Manus Erinnerungsreise einläutet, in den ersten beiden Themenkomplexen bzw. während rund der Hälfte des Textes der Beginn von Manu und Richards Bekanntschaft, ihr erstes heimliches Treffen in Delhi und der erste Abschied behandelt. Im Anschluss daran wird erzählt, wie Manu an der Seite von Maheś ihren Alltag als Ehe- und Hausfrau weiterführt, ihre Sehnsucht nach dem abwesenden Geliebten artikuliert und über ihre existentielle Einsamkeit sinniert (Themenkomplex 3). Im Anschluss daran schildert die Erzählerin, wie Richard ihre Beziehung beendet (Themenkomplex 4). Schliesslich reflektiert sie darüber, wie sie sich im Laufe der Zeit als Schriftstellerin etabliert, und kontemplant über den Erinnerungs- und Erzählprozess (Themenkomplex 5) – wobei die letzte Erzähleinheit dieses Themenkomplexes bzw. der Binnenerzählung mit dem zweiten Teil der Rahmenerzählung zusammenfällt.

In den nachfolgenden beiden Kapiteln werden zuerst beide Teile der Rahmenerzählung untersucht (5.2.2.1), bevor die Texteinheiten der Binnenerzählung analysiert bzw. besprochen werden (5.2.2.2). In den analysierten Erzähleinheiten werden einerseits für *Cittakobrā* zentrale Themenstellungen verhandelt, andererseits können diese auch als Scharniere zwischen den einzelnen Themenkomplexen aufgefasst werden. Die Erzähleinheiten werden zwecks Veranschaulichung des Inhalts mit Titeln verschlagwortet, obwohl sie im Originaltext, wie bereits erwähnt, weder Überschriften noch Nummerierungen tragen. Die einzelnen Passagen werden durch Paraphrasen illustriert oder mit Belegstellen in Übersetzung versehen, wobei Wörter, die aus dem Englischen ins Hindi übernommen wurden, kursiv gesetzt sind.

#### **5.2.2.1 Analyse der Rahmenerzählung**

Die Rahmenerzählung, die insgesamt knapp zwei Seiten umfasst, ist in zwei Teile gegliedert, zwischen welche die Binnenerzählung, die sich über etwa 160 Seiten erstreckt, eingelassen ist. Wie bereits erwähnt, impliziert die Abgrenzung der beiden narrativen Ebenen im Wesentlichen

eine zeitliche und nicht eine räumliche Trennung, befindet sich die Ich-Erzählerin am Anfang und am Ende ihrer Gedankenreise doch an demselben Ort: sie steht reglos, stumm und mit geschlossenen Augen in der nur von einer gelben Glühbirne erhellten Küche vor dem Gasherd, in dem das Feuer in kreisrunden, blauen Flammen brennt, und auf dem sie gerade einen Imbiss für sich und ihren Mann zubereitet. Die Rahmenerzählung besteht aus einem inneren Monolog, wobei der Fokus auf das Innere der Ich-Erzählerin durch eine interne Fokalisierung und zeitdeckendes Erzählen unterstrichen wird. In ihrer Gedankenrede wendet sich die Erzählerin explizit an ein „Du“ bzw. einen Weggefährten (*mere hamsaphar*). Sie betont, dass „Er“ (*vah*), bei dem es sich, wie im Laufe der Binnenerzählung klar wird, um den abwesenden Geliebten der Erzählerin handelt, in allen Teilen der Erzählung präsent sein werde. In markantem Kontrast dazu klammert die Ich-Erzählerin ihren Ehemann, an dessen Seite sie ihr Leben als Haus- und Ehefrau sowie als Autorin weiterführen wird, komplett aus.

#### *Rahmenerzählung, erster Teil*

Mein Weggefährte,  
Jemand hatte gefragt – Wohin führt diese Strasse?  
Und bekam zur Antwort – Nirgendwohin. Sie bleibt hier liegen.  
Tatsächlich geht diese Strasse nirgendwohin. Sie kann sich glücklich nennen oder gleichgültig. Weit ausgestreckt verbleibt sie an einer Stelle. Schweigend. Reglos. Mit ausgebreiteten Armen. Wer auch immer in ihren Armen umherirrt – es kümmert sie nicht.  
Und auch die Reisenden sind nicht minder achtlos. Sie werden in den Armen der Strasse Zuflucht suchen und auf ihrer Brust herumtrampeln, aber sie werden sie nicht einmal wahrnehmen, wenn sie ihre Blicke auf sie richten. Sie werden einfach immer weitergehen, versunken in ihre eigene Reise. Ob es richtig ist, sie als Weggefährten zu bezeichnen?  
Doch was kümmert es die Strasse? Sie begibt sich auf keine Reise. Sie hat weder einen Anfang noch ein Ende. Weder kommt sie von irgendwoher, noch will sie irgendwohin gehen. Wozu benötigt sie einen Weggefährten?  
Ich bin wie diese Strasse. Gleichgültig gegenüber dem Ende.  
Aber was ist mit dem Beginn? Ich erinnere mich an jeden Anfang. Ich möchte dir erzählen, wann und wie meine Reise begonnen hat.  
Ich brauche einen Weggefährten. Aber ich kenne mein Ziel nicht. Du kannst nicht mit mir bis zum Ende der Reise gehen.  
Begleite mich einfach solange, bis meine Geschichte zu einem Ende gekommen ist. Ich werde mich bemühen, die Geschichte fertig zu erzählen, bevor die Reise zu Ende ist. Ich spreche von deiner Reise.  
Meine Reise hingegen ist gleichbedeutend mit dieser Erzählung. Wenn die Geschichte endet,

wird auch die Reise beendet sein. Aber ich werde mir noch etwas Zeit aufsparen. Wenn ich die Geschichte fertig erzählt habe, werde ich mich von dir trennen und auf der anderen Seite der Strasse weitergehen. Deine Reise wird nicht unter einem bösen Omen stehen. Nach ein paar Schritten werde ich aus deinem Blickfeld verschwinden. Ich werde meine Reise alleine vollenden. Du wirst nichts darüber erfahren. Fürchte dich nicht, gewiss wirst du mich auf meinem Weg begleiten, aber nicht am Ziel mit mir ausharren müssen.

Da ist noch etwas. Ich werde dir diese Geschichte erzählen, aber in meinem Kopf ist alles durcheinandergeraten. Ich erinnere mich nicht genau, wann es ihn gab und wann nicht; oder wann er zum allerersten Mal in mein Leben trat. Ich kann mir unmöglich vorstellen, dass es eine Zeit gegeben haben sollte, als es ihn nicht gab. Existierte ich selbst etwa damals?

Nimm es mir deshalb nicht übel, dass er in jedem Moment meiner Geschichte präsent sein wird.<sup>382</sup>

Gleich zu Beginn der Rahmenerzählung – und damit der Erzählung überhaupt – ruft die Ich-Erzählerin ihren Mitreisenden oder Weggefährten (*mere hamsaphar*) an, der sie auf ihrer Erinnerungsreise begleiten wird. Sie sinniert im Anschluss daran ausführlich über das Bild einer Strasse, die reglos (*niḥspand*), schweigend (*nirvāk*) und gleichgültig (*udāsīn*) inmitten von Mitreisenden daliegt. Diese Strasse, mit der sie sich gleichsetzt, hat weder einen Anfang (*śuruāt*), noch ein Ende (*ant*), noch ein Ziel (*mukām*). Die Ich-Erzählerin betont, dass auch sie dem Ende gegenüber gleichgültig (*udāsīn*) ist, sich aber an die Anfänge erinnert: sie möchte erzählen und im Zuge dessen Sinn und Ordnung in das Durcheinander in ihrem Kopf (*dimāg*) bringen, um die Kontrolle über die Zeit bzw. über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die ineinander verschwimmen, wieder zu erlangen. Schliesslich versichert die Ich-Erzählerin ihrem

---

<sup>382</sup> *mere hamsaphar, kisī ne pūchā thā – yah saṛak kahām jāṭī hai? javāb milā thā – kahīm nahīm jāṭī. bhāgyasālī hai yā udāsīn. pasrī rahī hai ek jagah. nirvāk. niḥspand. bāmheṁ phailāe. cāhe jo bhaṭak āe āgoś meṁ. use parvāh nahīm. yātrī bhī to kam udāsīn nahīm hote. saṛak kī bāmhoṁ meṁ panāh leṁge, usī kī chātī raumdeṁge aur uskī taraph najar uṭhākar dekheṁge tak nahīm. apne-apne saphar meṁ ḍūbe calte cale jāeṁge. unheṁ kyā hamsaphar kahnā ṭhīk hai? saṛak kā kyā? vah to saphar par nikaltī nahīm. uskī na koī śuruāt hai, na ant hai. na vah kahīm se calī hai, na use kahīm jānā hai. use hamsaphar kī kyā jarūrat? maiṁ saṛak hī to hūṁ. ant se udāsīn. par śuruāt? mujhe har śuruāt yād hai. maiṁ tumheṁ batlānā cāhtī hūṁ, merā saphar kab aur kaise śurū huā. mujhe hamsaphar kī jarūrat hai. par merā koī mukām nahīm hai. tum mere sāth saphar ke ākhīr tak nahīm cal sakte. bas, jab tak merī kahānī khatm na ho jāe, mere sāth calte rahnā. saphar khatm hone se pahle kahānī khatm karne kī kośis karūṁgī. tumhāre saphar kī bāt kah rahī hūṁ. merā saphar to kahānī ke sāth hai. jab kahānī khatm hogī, saphar bhī khatm ho jāegā. par maiṁ kuch vakt bacā rakhūṁgī. kahānī khatm karke tumse alag ho saṛak ke dūsre chor par calī jāūṁgī. tumhāre saphar ko najar nahīm lagegī. maiṁ kuch dūr calkar tumhārī āmkhoṁ se ojhal ho jāūṁgī. apnā saphar akele tay karūṁgī. tumheṁ khabar na hogī. ḍarnā mat, tum mere saphar ke sāthī jarūr banoge, par mañjil ke muntajir nahīm. ek bāt hai. kahānī tumheṁ sunā jarūr rahī hūṁ, par mere dimāg meṁ sab-kuch gaḍḍamaḍḍ ho cukā hai. kab vah thā, kab vah nahīm thā; kab pahle-pahal merī jindagī meṁ āyā, mujhe ṭhīk se yād nahīm. mere lie yah tasvvur karnā nāmumakīn hai ki aisā bhī koī vakt thā jab vah nahīm thā. tab kyā maiṁ thī? islie, burā na mānnā, merī kahānī ke har pahlū meṁ vah rahegā. Garg 1986: 13-14.*

„Du“, dass „er“ (*vah*) – mit dem, wie im Laufe der Erzählung klar wird, ihr abwesender Geliebter gemeint ist – in jedem Augenblick (*pahlū*) ihrer Geschichte präsent sein wird.

### *Rahmenerzählung, zweiter Teil*

Mein Weggefährte.

Schau, dort vorne ist eine Abzweigung. Nimm sie. Noch hast du die Gelegenheit. Weiter vorne wirst du keinen Ausgang mehr finden. Du wirst zurückgehen müssen. Das willst du doch nicht, oder? Niemand möchte auf einer Reise wieder umkehren.

Schau, wie eng gewunden diese Kurve doch ist. Sie neigt sich zu einer breiten Strasse hin. Gehe darauf weiter. Bewege dich auf ruhigen Strassen fort. Deine Reise wird erfreulich verlaufen.

Lass mich nun allein. Wer auf dieser Strasse geht, wird sich auf eine Irrfahrt begeben. Du weißt, diese Reise hat kein Ende. Du wirst es noch nicht sehen, aber ein kurzes Stück weiter vorn blockiert eine massive Wand den Weg. Du kannst dir den Kopf daran einschlagen, oder wieder zurückgehen.

Geh vorwärts und kehre zurück... vorwärts und zurück... ohne Ziel, ohne eine Anziehungskraft... begib dich in die ausgedehnte Einöde, die sich ins Leere ausdehnt, und kehre zurück... wie soll es hier Erholung geben... auf dieser Strasse ist es immer helllichter Tag.

Die wenigen Bäume, die hier wuchsen, sind eingegangen. Das Sonnenlicht ist so grell, dass es in den Augen blendet. Man kann nichts mehr erkennen von seiner Umgebung. Auf dieser Strasse irrt der Mensch immer alleine umher.

Tue, was ich dir sage, und folge dieser Abzweigung. Wenn du mich begleitest, wirst du nicht länger existieren. Du wirst für mich nicht länger erkennbar sein. Wie solltest du auch? Ich habe weder eine Gegenwart noch eine Zukunft. Und in meiner Vergangenheit gab es dich nicht. Nicht heute, sondern gestern war ich am Leben. Und es ist auch mein Gestern, das immer noch lebt... auch wenn es ihn nicht mehr gibt...

...ja, wenn ich an dieser Strasse Bäume pflanzen würde... auch wenn ich selbst keine Zukunft habe, so werden doch andere eine haben...

Geh, geh nun. Ich muss an beiden Seiten dieser verlassenen Strasse Bäume pflanzen, im Gedenken an das Gestern. Ein Baum in Erinnerung an jeden einzelnen Augenblick.

Komm in einigen Jahren hierher zurück. Dies wird die schattigste Strasse der ganzen Stadt sein.

Wenn du magst, dann setze dich in den Schatten unter einen Baum und erinnere dich an meine Geschichte. Aber komme erst dann zurück, wenn meine Irrfahrt ein Ende genommen hat...<sup>383</sup>

Nachdem sich die Ich-Erzählerin an die gemeinsame Vergangenheit mit ihrem abwesenden Geliebten und ihre Hinwendung zur Kreativität erinnert hat, wendet sie sich gleich zu Beginn des zweiten Teils der Rahmenerzählung erneut an ihr „Du“ bzw. ihren Weggefährten (*mere hamsaphar*). Da sie nun ihre Geschichte fertig erinnert und erzählt hat, bittet sie ihr „Du“, gegenüber dem sie ihre Vergangenheit Revue passieren liess, sie alleine zurückzulassen.

Die Ich-Erzählerin greift das Bild der Strasse, das bereits im ersten Teil der Rahmenerzählung prominent im Zentrum stand, wieder auf, und resümiert, dass sie unablässig und einsam auf dieser Strasse umherwandern werde, ohne Ziel (*lakṣyahīn*) und Anziehungskraft (*ākarsaṇvihīn*) – gleichsam auf einer Irrfahrt (*bhaṭkā saphar*), versunken im Gedenken an das Gestern. Wie schon zu Beginn der Erzählung bzw. im ersten Teil der Rahmenerzählung angetönt, versinnbildlicht die Erzählerin ihre (Gedanken)Reise in die Vergangenheit, ihr rastloses Umherirren und die Auseinandersetzung mit der Zeit anhand eines räumlichen Symbols: einer sich schweigend und reglos ins Leere (*śūnya*) ausdehnenden, kurvigen Strasse, die, wie nun präzisiert wird, in einer ausgedehnten Einöde (*lambī vīraṇī*) liegt, in grelles Sonnenlicht getaucht, in dem sie nichts und niemanden mehr – auch nicht ihren Weggefährten – zu erkennen vermag. Ihr innerer Monolog endet mit dem Wunsch, in dieser gleissend hellen Einöde schattenspendende Bäume pflanzen zu wollen, in Erinnerung an jeden einzelnen Augenblick ihrer Vergangenheit. Damit artikuliert die Ich-Erzählerin, die für sich selbst keine Zukunftsperspektive zu erkennen vermag, erneut und ultimativ ihre Sehnsucht nach einer Dunkelheit, in der sie mit ihrem abwesenden Geliebten vereint sein kann.

---

<sup>383</sup> *mere hamsaphar, vah dekho, sāmne mor hai. us par muj jāo. abhī maukā hai. āge nikās nahīm milegā. vāpas laṭnā paṛegā. acchā nahīm lagegā na? saphar meṁ laṭnā koī nahīm cāhtā. dekho, kitnā ghumāvdār mor hai. iskā rujhān cauṛī sarakom par hai. tum is par ghūm jāo. ṭhaṇḍī sarakom par saphar karo. tumhārā saphar śād hogā. merā sāth choṛo. is sarak par jo ātā hai uske hāth [sic!] sirph bhaṭkan lagtī hai. jānte ho, yah saphar antahīn hai. abhī tumheṁ dīkh nahīm rahī, par kuch hī dūri par ṭhos dīvār rāstā roke kharī hai. cāho to us par sir de māro, cāho lauṭ jāo. calo aur lauṭo... calo aur lauṭo... lakṣyahīn, ākarsaṇvihīn, śūnya kī lambī vīraṇī par calo aur lauṭo... ārām kahām... is sarak par hameśā dopahar rahtī hai. do-cār peṛ jo the, sūkh gae. itnī tej dhūp hai ki āṁkheṁ caumdhīyā rahī haiṁ. āspās kī dīkhnā sab band hotā jā rahā hai. is sarak par ādmī hameśā akelā bhaṭkatā hai. dekho, bāt māno, mor par kadam baṛhā lo. mere sāth calo to astitva miṭ jāegā. mujhe tum dīkh tak nahīm rahe. kaise dīkhoge? mere lie na vartmān hai na bhaviṣya. mere vyatīt meṁ tum the nahīm. maiṁ āj nahīm kal zindā thī. merā kal bhī zindā hai... vah nahīm hai tab bhī... hām, agar is sarak par peṛ lagāūm... na sahī merā bhaviṣya, auroṁ kī to hai... jāo, ab tum jāo. mujhe is vīraṇ sarak ke donom kināroṁ par peṛ lagāne haiṁ, kal ke nām par. har kṣaṇ kī yād meṁ ek peṛ. kuch varṣom bād tum yahām ānā. yah śāhar kī sabse chāyādār sarak hogī. cāho to kisī peṛ kī chāyā meṁ baiṭhkar merī kahānī yād kar lenā. par ānā tum tab jab merā bhaṭkā saphar khatm ho cukā ho... Ibid., 176.*

### 5.2.2.2 Analyse der Binnenerzählung

#### **Das Liebespaar in Jamśedpur und Delhi** [Themenkomplex 1 / Erzähleinheiten 1-9]

Die Binnenerzählung wird mit einer Texteinheit eröffnet, in der Manu sich als Ich-Erzählerin und Fokalisierungsinstanz in Bezug auf die beiden männlichen Hauptfiguren positioniert. Damit wird gleich zu Beginn der Binnenerzählung das Verhältnis des weiblichen Individuums zu den beiden Männern auf eine für die gesamte Erzählung charakteristische Weise ausgestaltet. Die Erzählerin lässt zwar sowohl ihren Geliebten als auch ihren Ehemann als Figuren auftreten, erlaubt jedoch keine Interaktion zwischen den beiden Männern, sondern verortet sie in zwei verschiedenen Räumen und Zeitabschnitten. Diese erste Texteinheit fungiert als ein Scharnier bzw. ein Übergangskapitel, da mit ihr einerseits der Übergang zwischen den beiden narrativen Ebenen bzw. der Rahmen- und der Binnenerzählung gestaltet wird, und andererseits die männlichen Hauptfiguren mitsamt ihren Beziehungsmodellen, die sie verkörpern, eingeführt werden. Auf diese erste Texteinheit folgen zwei inhaltlich und chronologisch eng aufeinanderfolgende Themenkomplexe, in denen verhandelt wird, wie Manu und Richard sich in Jamśedpur und Delhi kennen- und lieben lernen.

#### *Der Mond im Spiegel* [Erzähleinheit 1]

Die erste Erzähleinheit ist sechs Seiten lang (S. 15-20) und in fünf Abschnitte unterteilt, die alle etwa den gleichen Umfang haben. In diesen Passagen sinniert die Ich-Erzählerin über ihre romantische Liebe zu Richard und ihre existentielle Einsamkeit inmitten der Gesellschaft. Diese fünf Abschnitte bilden zwei Erzählstränge, die ineinander verschränkt sind. Der erste und der chronologisch direkt daran anschliessende dritte Abschnitt bilden einen ersten Erzählstrang; die Abschnitte zwei, vier und fünf, die ebenfalls chronologisch direkt aufeinander folgen, bilden einen zweiten Erzählstrang. Vom Zeitpunkt der Erzählgegenwart aus betrachtet handelt es sich dabei um zwei ineinander verflochtene Rückblenden mit unterschiedlicher Reichweite: Die erste Rückblende, die im zweiten Erzählstrang dokumentiert ist, spielt etwa acht Jahre nach der Bekanntschaft der beiden Liebenden. Die zweite Rückblende, die im ersten Erzählstrang dokumentiert wird, ist als eine Erinnerung bzw. als eine subjektive Rückblende innerhalb der ersten Rückblende zu verstehen, die in das erste Jahr ihrer Bekanntschaft zurückreicht.

Im ersten Erzählstrang treten lediglich zwei Figuren auf, bei denen es sich, wie erst nach rund einem Drittel der Binnenerzählung klar wird, um Manu und Richard handelt.<sup>384</sup> Sie feiern mit

---

<sup>384</sup> Siehe Analyse von Erzähleinheit 11. Aus dem Kontext erschliesst sich, dass im ersten Erzählstrang auch noch andere Personen zugegen sein müssen, da Manu darauf hinweist, dass ausser ihnen niemand tanzt. Da die Musik aber nur aus der Ferne zu hören ist, werden sie sich wohl in einiger Distanz zu dieser Gesellschaft aufhalten oder ihr keine Aufmerksamkeit schenken.



den anderen Mitgliedern des Theaterclubs in Jamsédpur die gelungene Aufführung des Stücks, das sie geprobt haben.<sup>385</sup> Die beiden Liebenden betrachten den Mond, um den herum ein Ring aus blauem Licht liegt, und sehen ihn als Zeichen dafür, dass eine grosse Seele (*mahān ātmā*) geboren wird. Sie versichern sich gegenseitig, dass sie und ihre Liebe der Welt entrückt sind (*duniyā se haṭkar*), träumen von einem gemeinsamen Kind und tanzen unter freiem Himmel. Im zweiten Erzählstrang wird geschildert, wie Manu, die noch auf eine gemeinsame Zukunft mit Richard hofft, mit Maheś eine Cocktailparty besucht, die wahrscheinlich in Delhi stattfindet, wo sie und ihr Mann mittlerweile leben. Manu betrachtet den Mond am Himmel, um den ein Ring aus blauem Licht liegt, fängt seine Reflexion in ihrem Taschenspiegel ein und beginnt, in die Erinnerung an das gemeinsame, glückselige Tanzen mit Richard versunken, alleine zu tanzen. Als sie von anderen Partygästen und Maheś aus ihrer Erinnerung aufgestört wird, zieht sie sich in das Innere des Hauses zurück. An diesem gesellschaftlichen Anlass wird die Erzählerin nicht mit ihrem Vornamen, sondern als Frau Goyal bzw. in ihrer Eigenschaft als Ehefrau angesprochen. Als weitere Figuren treten Manus Ehemann und andere Partygäste auf.

*Übersetzung von Erzähleinheit 1:*

„Schau, um den Mond herum ist ein Ring. Aus blauem Licht... siehst du ihn?“

„Ja. Ein Ring aus blauem Licht. Warum?“

„Manchmal ist das so.“

„Wann?“

„Wenn eine grosse Seele geboren wird.“

„Eine grosse Seele? Das heisst, in diesem Augenblick wird eine grosse Seele geboren?“

Dann sind wir Zeugen. Wird der Ring verlöschen, wenn sie geboren ist?“

„Ja.“

Ich brach in Lachen aus.

„Warum lachst du? Was ist daran so verwunderlich?“

Ich konnte nicht aufhören zu lachen.

„Eine grosse Seele soll vom Mond herabkommen?“

„Warum vom Mond?“, sagte er, „Sie wird doch aus einem Leib geboren. Was ist daran so besonders? Warum sollte in einem Land, in dem in jeder Sekunde zehn Kinder auf die Welt kommen, nicht auch eine grosse Seele geboren werden?“

„Aber dann sollte doch jeden Tag ein Ring aus Licht um den Mond herum liegen.“

„Siehst du denn Mond etwa jeden Tag?“

„Nein.“

„Wie kannst du dann so etwas wissen?“

---

<sup>385</sup> Siehe hierzu auch Analyse von Erzähleinheit 5.

„Aber den Ring habe ich heute doch zum ersten Mal gesehen.“

„Dann sag das doch – warum hast du das nicht schon früher gesagt! Das heisst, in deinem Kind wird eine grosse Seele geboren.“

„Mein Kind?“

„Ja. Unser Kind. Meins und deins. Du wirst schon sehen...“

„Wie weisst du das?“

„Ich weiss es einfach. Schau, wenn zwei Menschen sich so lieben wie wir, der Welt entrückt, dann schenken sie einer grossen Seele das Leben.“

„Wenn es so wäre.“

„Ja, wenn es so sein könnte.“

„Und wenn es nicht so sein wird?“<sup>386</sup>

Ich bin doch verrückt. Dort sind sie ja. Beide, das Kind und auch er. Auf dem Mond. Durch den Ring aus blauem Licht wirft er mir heimliche Blicke zu. Immer, wenn um den Mond herum ein Ring liegt – aus blauem Licht – erinnert er sich an mich. Eine grosse Seele wird geboren. Die Seele ist doch sowieso gross. Eine Seele wird in mir geboren.

Um den Mond herum gibt es nicht jeden Tag einen Ring.

Ich betrachte den Mond nicht jeden Tag. Ich gehe nicht jeden Tag ins Freie. Die Abende vergehen in Zimmern, eingeschlossen, ohne den Mond. Auch wenn er täglich an mich denken würde, so könnte sich nicht jeden Tag ein Ring formen. So leicht ist das nicht.

Acht Jahre sind vergangen. Unser Kind wäre nun in der vierten Klasse. Wenn es denn existieren würde.

Unter dem Ring des Mondes war es in meinen Leib eingetreten. Wäre es... wenn es dies getan hätte.

Sind wirklich nur acht Jahre vergangen, oder neun, oder zehn... oder unzählige?

Wenn jetzt um den Mond herum ein blauer Ring liegt, dann ist das nur ein blauer Ring, sonst nichts. Ich bin im Inneren des Ringes. In mir wird eine Seele geboren.

Ich nahm einen kleinen Spiegel aus meiner Handtasche und fing darin die Reflexion des

<sup>386</sup> „dekho, cāmd ke cārom taraf gherā hai. nīlī rośnī kā... dekhā?“ „hām. gol dāyre meṁ ekdam nīlā prakāś. kyom?“ „kabhī-kabhī hotā hai.“ „kab?“ „jab koī mahān ātmā janm leṭī hai.“ „mahān ātmā? yānī ki is vakt ek mahān ātmā janm le rahī hai? ham log sāksī haiṁ. jab vah janm le cukegī, gherā miṭ jāegā?“ „hām“ maim hamṁ paṛī. „are hamṁstī kyom ho? ismeṁ acaraj kī kyā bāt hai?“ maim hamṁstī rahī. „mahān ātmā cāmd se utregī?“ „cāmd se kyom utregī?“, usne kahā, „kokh se janmegī. acaraj kyā hai? jis deś meṁ ek saikiṇḍ meṁ das bacce janm leṭī hoṁ, ek bhī mahān ātmā nahīṁ hogī?“ „tab to roj cāmd ke cārom taraph gherā honā cāhie.“ „tum roj cāmd dekhṭī ho?“ „nahīṁ.“ „phir tum kyā jāno?“ „par ghera maimne āj pahlī bār dekhā hai.“ „to yah kaho na. pahle kyom nahīṁ kahā! iskā matlab huā, tumhāre bacce meṁ ek mahān ātmā janm legī.“ „merā baccā?“ „hām. hamārā baccā. merā aur tumhārā. dekh lenā tum.“ „kaise jānte ho?“ „jāntā hūṁ, bas. dekho, jab do vyakti ek-dūsre se is tarah pyār karte haiṁ – duniyā se haṭkar – jaise ham, to ve ek mahān ātmā ko janm dete haiṁ.“ „agar ho.“ „agar ho.“ „aur jo na ho?“ Ibid., 15-16.

Mondes ein. Nun hatte ich den blauen Ring ganz in meiner Nähe. So nah, dass ich die Hand ausstrecken und ihn berühren könnte.

Ich tat es nicht. Ich bin unterdessen ziemlich vorsichtig geworden. Ich versuche nicht, den zerschlissenen Traumschleier, der die Wahrheit einhüllt, wegzuziehen. Wenn ich die Hand ausstrecke und sie den Spiegel berührt... würde der Traum dann nicht zerbrechen?

Wozu musste ich ihn auch berühren! Genügt das Gefühl, ihn berühren zu können, etwa nicht?

Der Ring aus blauem Licht, der sich im Spiegel manifestiert hat. Wie nah er mir doch ist! Wie verzaubert betrachte ich ihn.<sup>387</sup>

„...komm, lass uns tanzen!“

„Warum?“

„Warum...? Du bist doch glücklich, oder?“

„Sehr.“

„Na also. Man möchte doch tanzen, wenn man glücklich ist, oder?“

„Ja.“

„Warum tanzen wir nicht?“

„Ich weiss es nicht.“

„Nein, nein, es bringt nichts, einfach zu sagen, 'ich weiss es nicht'. Du musst es herausfinden! Wir sind glücklich. Unsere Körper vibrieren, wir erschauern, es zuckt uns in den Gliedern. Trotzdem tanzen wir nicht. Warum tanzen wir nicht?“

„Weil... niemand... tanzt“, sagte ich nach einigem Nachdenken.

„Ganz genau. So ist es. Wir tanzen nicht, weil auch sonst keiner tanzt. Wir ängstigen uns... wie sollten wir etwa tanzen, wenn doch sonst niemand tanzt? Was werden da die Leute sagen? Die Leute! Nun gut, sag ehrlich, was fällt dir als erstes ein, wenn dir der Gedanke an die Leute kommt?“

---

<sup>387</sup> *maiṁ bhī pāgal hūṁ. vahīm to haiṁ ve. baccā bhī. vah bhī. cāṁd par. nīlī rośnī ke ghere se jhāmkkar usne mujhe dekhā hai. jab bhī cāṁd ke cārom taraf gherā hotā hai – nīlī rośnī kā – vah mujhe yād kartā hai. ek mahān ātmā janm leṭī hai. ātmā to mahān hotī hī hai. ek ātmā janm leṭī hai mere andar. cāṁd ke cārom taraf roz gherā nahīm hotā. maiṁ roz cāṁd nahīm dekhī. roz maiṁ khule meṁ nahīm jāī. kamrom meṁ band sāmē cāṁd ke binā gujar jāī haiṁ. vah mujhe roz yād kartā bhī hogā to roz gherā na ban pātā hogā. itnā āsān nahīm hai na. āṭh sāl bīt gae. hamārā baccā ab cauthī kakṣā meṁ parṭā. agar hotā. cāṁd ke ghere ke nīce usne merī kokh meṁ praveś kiya thā. kiya hotā... agar kartā. kyā sirph āṭh sāl hī bīte haiṁ, yā nau yā das... yā anginat? jab cāṁd ke cārom taraph nīlā gherā hotā hai to bas nīlā gherā hotā hai, aur kuch nahīm. maiṁ ghar [sic!] ke andar hotā [sic!] hūṁ. mere andar ek ātmā janm leṭī haiṁ. maiṁne apne pars meṁ se choṭā-sā āīnā nikālā aur cāṁd ke aksa ko usmeṁ kaid kar liyā. ab nīlā gherā mere bahut karīb thā. itne karīb ki hāth barhākar maiṁ use chū saktī thī. maiṁne hāth nahīm barhāyā. ājkal maiṁ kāfī hośiyār ho gāī hūṁ. saccāī par parī khvāb kī jhīnī cādar khīmā nahīm kartī. hāth barhāūṁ aur vah āīne se ṭakrā jāe... khvāb ṭūṭ na jāegā? chūne kī zarūrat kyā hai! chū sakne kā ahsās kyā kam hai? śīše meṁ utrā nīlī rośnī kā gherā. kitne karīb hai mere! maiṁ mugdh ho use dekh rahī hūṁ. Ibid., 16-17.*

„Geht doch zum Teufel!“, sagte ich und lachte.

„Nein, lach nicht! Sag den Leuten... redet doch, was ihr wollt – wir werden tanzen. Wenn ihr nicht tanzen wollt, dann geht doch zum Teufel! ...komm, lass uns tanzen.“

Und wir fingen an zu tanzen. Beschwingt und uns in den Armen liegend. Unter dem blauen Ring des Mondes. Im Takt zu der unwirklichen Musik, die in der Ferne gespielt wurde.

Die Musik stockte. Wir tanzten weiter.

Die Musik brach ab. Wir tanzten weiter. Berauscht und sorglos. Solange, bis wir vor Müdigkeit erschöpft waren. Bis wir in unserer Umarmung besinnungslos ins Gras sanken. Unter dem Ring des Mondes.<sup>388</sup>

Ich hielt den Spiegel fest umklammert. Das Spiegelbild des Mondes mochte zittern und wanken, aber es blieb bestehen.

Und langsam begann ich zu tanzen, zur Musik, die in der Ferne gespielt wurde.

„Nanu, *Frau Goyal*, was ist los?“, ertönte eine Stimme.

„Die scheint ja tüchtig getrunken zu haben“, erklang ein lautes Lachen.

„Warum so alleine, *Frau Goyal* – kommen Sie doch herein! Alle warten.“

„Wir suchen gerade nach *Tanzpartnern*. Sie hier so ganz alleine...“

„Also, für Leute wie Sie sind doch diese Vorkehrungen zum *Tanz* getroffen worden.“

„Kommen Sie doch herein. Gedämpftes Licht. Musik. Begleitung. Alles da.“

„Und Alkohol. Heute haben sie viel getrunken, die Männer.“

„Und die Frauen erst. Heutzutage trinken die Frauen sogar mehr als die Männer.“

„Ganz genau. Kommen Sie. Kommen Sie herein!“

Stimmen über Stimmen... also hier bin ich. An einer *Party*... *Herr und Frau Saksenā laden Sie herzlich zu Cocktails und Abendessen ein.*

Ja, erst gestern hatte er die Zusage geschickt. Maheś. In seinem und in meinem Namen...

*Herr und Frau Goyal kommen sehr gerne.* Gewiss werden wir kommen. Mit Vergnügen.

...aber wenn man vergnügt ist, dann tanzt man doch – unter dem Ring des Mondes. Im Freien. Selbstvergessen. Eine Seele wird in einem geboren.

...gefangen im Kreis der Stimmen bin ich in das Zimmer getreten.

---

<sup>388</sup> “āo, ham nācem.” “kyom?” “kyom kyā? tum khuś ho na?” “bahut.” “to bas. khuś hokar nācne ko man kartā hai na?” “hām.” “ham log nācte kyom nahīm?” “patā nahīm.” “bilkul sahī. yahī bāt hai. ham nahīm nācte, kyomki koī nahīm nāctā. ham ḍarte haiṁ... koī nahīm nāc rahā to ham kaise nācem? log kyā kahenge? log! acchā, sac-sac batāo, logom kā khyāl āne par tumhāre man meṁ pahlī bāt kyā ātī hai?” “bhār meṁ paṛo.” mairne kahā aur hamś dī. “na-na, hamso mat. logom se kaho... kaho jo kahnā ho – ham to nācemge. tumheṁ nahīm nācnā to bhār meṁ paṛo. ...āo, ham nācem.” aur ham nācne lage. ek-dūsre kī bāmhom meṁ. jhūm-jhūmkar. cāmd ke nīle ghere ke nīce. dūr baj rahe amūrt saṅgīt kītāl [sic!] par. saṅgīt kī tāl ṭūṭ gaī. ham nācte rahe. saṅgīt tham gayā. ham nācte rahe. madhoś. bekhābar. tab tak jab tak thakkar cūr-cūr na ho gae. ek-dūsre ko bāmhom meṁ thāme badahavās ghās par gir na paṛe. cāmd ke ghere ke nīce. Ibid., 17-18.

Maheś stürzte sich auf mich.

„Was war los?“, fragte er. Voller Liebe, voller Sorge.

„Du fühlst dich doch wohl, oder? Warum bist du nach draussen gegangen?“

„Um den Mond herum ist ein Ring aus blauem Licht“, sagte ich.

„Na und?“

Maheś kam näher.

„Und?“, fragte er, meine Hand ergreifend, „was war dann?“

Ein paar Leute, die in der Nähe standen, brachen in lautes Gelächter aus.

Maheś's Hand berührte den Spiegel.

Verstört zog ich die Hand weg und steckte den Spiegel in meine *Handtasche* zurück.

...jetzt bin ich wieder ein gesellschaftliches Wesen.

Nun ist alles richtig... oder alles falsch.

„Du fühlst dich doch wohl, oder?“, fragte Maheś noch einmal.

„Ja“, sagte ich.

„Dann komm, lass uns tanzen!“

„Nein!“

Ein ‚Nein‘ wie ein Schrei. In diesem Zimmer völlig unangebracht.<sup>389</sup>

Soviele Leute tanzen hier. Im Zimmer. Unter dem gelben Licht. Im Takt mit der Musik.

Sie tanzen, weil eben alle tanzen. Sie sind das Symbol für den Erfolg der *Cocktailparty*.

Sie tanzen dank der Grosszügigkeit von *Herrn* und *Frau Saksenā*. Sie tanzen, deshalb ist es offensichtlich, dass sie auch glücklich sind. Sie sollten es zumindest sein. Dies ist ein gesellschaftliches Glück.

Sie tanzen, die Partner immerzu wechselnd. Dies ist die Regel in ihrer Gesellschaft. Diese

---

<sup>389</sup> *maim āine ko kaskar thāmā. cāmd kā aksa cāhe hile-ḍule, par banā rahe. aur dhīre-dhīre, dūr baj rahe saṅgīt kī dhun par maim nācne lagī. “are misez goyal, kyā huā?” ek āvāz āī. “kāfī pī gaī lagī hai” ek kahkahā ubharā. “akele nahīm, misez goyal, andar taśrīf lāie. sabko intazār hai.” “ham yahām pārtnar dhūmr̥h rahe haim. āp vahām akeli...” “are āp hī logom ke lie to dāmsing kā intazām kiya hai.” “kamre meṁ āie. mand-mand rośnī. saṅgīt. sāthī. sab haim.” “aur śarāb. āj pī khūb hai bhāī logom ne.” “aur bahanom ne. ājkal bahanem bhāiyom se bhī zyādā pīne lagī haim.” “khūb-khūb. āie-āie. andar āie.” āvāzom par āvāzom... to yahām hūm maim. pārṭī meṁ... miṣṭar aiṇḍ misez saksenā kārḍiyālī invāiṭ yū tū kākṭels aiṇḍ ḍinar. hām, kal hī to svīkr̥ti bhejī thī. maheś ne. apnī aur merī taraf se... miṣṭar aiṇḍ misez goyal vil bī vairī glaiḍ tū kam... zarūr āemge ham. khuṣṭ se. ...par jab ādmī khuṣ hotā hai to nāctā hai - cāmd ke ghere ke nīce. khule meṁ. ātmavibhor hokar. ek ātmā janm leī hai uske bhītar. āvāzom ke ghere meṁ kaid maim apne kamre meṁ calī āī hūm. maheś jhapaṭkar āge ā gayā hai. “kyā ho gayā thā?” usne pūchā hai. pyār se, āśānkā se. “tabīyat to ṭhīk hai na? bāhar kyom calī gaī thīm?” “cāmd ke cārom taraf nīlī rośnī kā gherā hai” maimne kahā hai. “to?” maheś pās ā gayā. “to?” merā hāth apne hāth meṁ lekar usne pūchā hai, “to kyā huā?” pās khare do-cār log ṭhathākar hams parē haim. maheś kā hāth āīne se chū gayā hai. tarāpkar maimne hāth khīmca aur āīnā vāpas pars meṁ dāl diyā. ...ab maim ek sārva-janik prāṇī hūm. ab sab ṭhīk hai... yā sab galat. “tabīyat to ṭhīk hai na?” maheś ne phir pūchā. “hām” maimne kahā. “tab āo, ham nācem” “nahīm!” cīkh-sā ek 'nahīm'. kamre meṁ bīkul bemaūjū. Ibid., 18-19.*

Leute begehen keine gesellschaftlichen Fehler.

Wenn der nun aufhören würde zu tanzen... und er... dieser... und jener... dann wird niemand mehr tanzen. Alleine wird niemand tanzen.

Wenn nun plötzlich der Rhythmus der Musik stocken würde – und die Musik schliesslich ganz abbrechen würde; stellen Sie sich vor, wenn die Aufnahme stoppen würde, dann würden diese Leute sofort aufhören zu tanzen. Sie können nur in der Menge zu Musik, die von aussen kommt, tanzen; aber nie alleine zu ihrer inneren Musik.

Dies ist ein gesellschaftlicher Ort. Eine *Cocktail-Party* von *Herrn und Frau Saksenā*. Sie alle sind gesellschaftliche Wesen. *Herr und Frau* soundso. Sie tanzen miteinander, sie halten gemeinsam inne, sie wechseln gleichzeitig den Tanzpartner und tanzen weiter.

Der blaue Ring des Mondes hat hier keine Bedeutung.

Soviele Herzen schlagen gemeinsam, aber nicht ein einziges schlägt für sich alleine. Das gelbliche Licht, so schwach wie der Puls eines Kranken, passt an diesen Ort.

Schweigend in einer Ecke stehend schaue ich zu.

Ich bin im Zimmer, aber trotzdem frei von ihrem Lichtkreis und ihrer Musik.

Es ist gut, dass keiner von ihnen weiss, dass ich den blauen Ring des Mondes im Spiegel eingefangen habe und ihn in meiner Handtasche aufbewahre. Wo auch immer ich sein mag, er wird bei mir sein.<sup>390</sup>

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in dieser ersten Erzähleinheit die Handlung im Wesentlichen aus verschiedenen Kommunikations- und Beziehungssituationen besteht, die als die funktionalen Handlungselemente zu verstehen sind, welche die Ereignishaftigkeit bzw. den narrativen Inhalt dieser Erzähleinheit ausmachen.

Mit Blick auf die Formen der Rede und die Erzählstimme zeigt sich, dass der erste Erzählstrang überwiegend aus direkter Figurenrede besteht, in die nur wenige Sätze in erzählter Rede und einige Verba Dicendi eingeschoben sind. Aufgrund von jenen Verbformen, die genusmarkiert

---

<sup>390</sup> *ye itne sāre log nāc rāhe haiṁ yahām. kamre meṁ. pīlī rośnī ke nīce. saṅgīt kī dhun se bīndhe. ye nāc rāhe haiṁ kyomki sab nāc rāhe haiṁ. ye kākṭel pārṭī kī saphaltā ke pratīk haiṁ. miṣṭar-misez saksenā ke saujanya se nāc rāhe haiṁ ye. nāc rāhe haiṁ islie zāhir hai, khuś bhī hoṁge. honā cāhie. yah ek sārvaṇik khuśī hai. ye pārṭnar badal-badalkar nāc rāhe haiṁ. yahī kāyḍā hai inke samāj kā. ye log sāmājīk galatīyām nahīm karte. agar ye nācnā band kar deṁ – ye... ye... aur ye...to koī nahīm nācegā. akelā koī nahīm nācegā. agar kisī kṣaṇ saṅgīt kī lay ṭūṭ jāe – ṭūṭkar tham jāe; mān lījīe, rikārd aṭak jāe to ye phauran nācnā band kar deṁge. ye bāhrī saṅgīt kī ḍor se bandhe hujūm meṁ nāc sakte haiṁ; bhītārī saṅgīt par akele kabhī nahīm. yah ek sārvaṇik sthān hai. miṣṭar-misej saksenā kī kokṭel pārṭī. ye sab sāmājīk jan haiṁ. miṣṭar-misej vagairah-vagairah. ye ek sāth nācte haiṁ, eksāth rukte haiṁ aur pārṭnar badalkar eksāth nācne lagte haiṁ. cāṁd kā nīlā gherā yahām bemānī hai. itnī chātīyām eksāth dharak rahīm haiṁ, par alag se dil ek bhī nahīm. marīz kī nabz-sī halkī pīlī rośnī hī maujū hai yahām. maiṁ cupcāp kone meṁ kharī dekh rahī hūṁ. maiṁ kamre meṁ hūṁ, phir bhī inke saṅgīt aur rośnī ke ghere se mukt. acchā hī hai, inmeṁ se koī nahīm jāntā ki maiṁne cāṁd ke nīle ghere ko śīse meṁ utār liyā hai aur śīśā mere pars meṁ mahphūj hai. maiṁ kahīm bhī rahūṁ, vah mere sāth hogā. Ibid., 19-20.*

sind, kann belegt werden, dass es sich bei den beiden Sprechern um eine weibliche und eine männliche Figur handelt – nämlich um Manu und Richard, die jedoch erst zu einem späteren Zeitpunkt der Erzählung mit ihren Eigennamen bezeichnet werden. Die Interaktion der beiden Figuren wird folglich als Szene präsentiert.

Im zweiten Erzählstrang dominiert ein innerer Monolog der Ich-Erzählerin, in dem die Introspektion des weiblichen Subjekts durch die interne Fokalisierung und das zeitdehnende Erzähltempo betont wird. Darin eingeflochten sind Passagen in erzählter Rede, einige knappe Kommentare der Partygäste in direkter Figurenrede und ein kurzer Wortwechsel des Ehepaares, im Rahmen dessen sich Maheś nach dem Wohlbefinden seiner Frau erkundigt. Im letzten Abschnitt beobachtet die Ich-Erzählerin, wie die Gesellschaftsmitglieder (*sāmājik jan*) im Einklang mit den gesellschaftlichen Konventionen tanzen, und sinniert in einem inneren Monolog über ihre Einsamkeit inmitten der Gesellschaft, während sie alleine, schweigend und reglos in einer Ecke unter gelbem Licht steht. Schliesslich verortet sie sich anhand erzählter Rede wieder im Raum und entsinnt sich des Spiegels, in dem sie die Reflexion des blauen Mondes eingefangen hat. Ultimativ hält sie fest, dass „er“ (*vah*) immer bei ihr sein wird, wobei mit diesem „er“ nicht nur der Mond (*cāmd*), sondern auch der abwesende Geliebte gemeint ist, und an den letzten Satz des ersten Teils der Rahmenerzählung angeknüpft wird („Nimm es mir deshalb nicht übel, dass er in jedem Moment meiner Geschichte präsent sein wird“). Die Binnenerzählung wird folglich von der Rahmenerzählung bzw. der Erzählgegenwart punktiert, in der die Ich-Erzählerin den Akt der Erinnerung und Narration reflektiert, während sie reglos und stumm vor den blauen, kreisförmigen Flammen des Gasherdes in ihr Inneres schaut.

Mit Blick auf den Aspekt der Zeit zeigt sich, dass in dieser Erzähleinheit, wie bereits erwähnt, eine zweite Rückblende (erster Erzählstrang) in eine erste Rückblende (zweiter Erzählstrang) eingeflochten ist. Die Rückblenden bzw. die Übergänge zwischen den einzelnen Erzählsträngen werden gestaltet durch den Akt des Sehens: Der erste Abschnitt besteht aus einer subjektiven Anachronie in Form einer Erinnerung, die durch ihre narrative Vermittlung als Szene unmittelbar gegenwärtig und wahrhaftig wirkt. Manus Erinnerung an eine Party, die sie einst mit Richard besucht hatte, wird evoziert durch den Blick auf den Mond, um den ein Ring aus blauem Licht liegt. Nachdem die Ich-Erzählerin die Reflexion des Mondes eingefangen hat, versetzt sie sich durch ihren unverwandten Blick in den Spiegel in ihre Unterhaltung und ihr beschwingtes Tanzen mit Richard vor etwa acht Jahren zurück. Aus ihrem glückseligen Schauen auf den blauen Mond bzw. aus ihrer Erinnerung aufgeschreckt, begibt sie sich ins Innere des Hauses und richtet ihren Blick prüfend auf die Partygäste, während sie alleine, reglos und schweigend in einer Ecke des von einem gelben Licht beleuchteten Raumes steht.

Mit Bezug auf den Rhythmus lässt sich resümieren, dass im ersten Erzählstrang durch das zeitdeckende Erzähltempo die Gegenwärtigkeit, Lebendigkeit und Wahrhaftigkeit der Interaktion der beiden Liebenden suggeriert wird, wobei durch die Verlangsamung des Erzähltempos in der letzten Passage die darin erzählte Handlung – das hingebungsvolle Tanzen – wirkungsvoll ausgedehnt wird. Der zweite Erzählstrang hingegen ist zu Beginn durch eine Dehnung gekennzeichnet, in der Manu sich in die Erinnerung an ihre intime Zweisamkeit mit Richard flüchtet. Der mittlere Teil ist durch eine grosse Variation der Erzähltempi (Dehnungen, Deckungen, Raffungen) charakterisiert, welche ihre Unruhe, Verstörtheit und Haltlosigkeit unterstreichen. Der Erzählstrang endet mit einer Dehnung, in der die Erzählerin über die gesellschaftlichen Konventionen, denen sie sich unterzuordnen hat, sinniert.

Mit Bezug auf die Figuren und deren Handlungen lässt sich konstatieren, dass im ersten Erzählstrang lediglich zwei Figuren auftreten, bei denen es sich, wie nach rund einem Drittel der Erzählung klar wird, um Manu und Richard handelt. Im zweiten Erzählstrang wird geschildert, wie die Ich-Erzählerin an der Party der Saksenās mit „Frau Goyal“ bzw. in ihrer Eigenschaft als Ehefrau angesprochen wird. Als weitere Figuren treten nebst Manus Ehemann Maheś auch Partygäste auf, die dem Alkohol und dem Tanzen zugeneigt sind, und die der urbanen Mittelschicht angehören, was gerade auch durch die Verwendung zahlreicher Begriffe und Phrasen aus dem Englischen zum Ausdruck kommt<sup>391</sup>.

Nebst den bereits genannten Sprech- und Denkhandlungen lassen sich nur einige wenige Figurenhandlungen ausmachen. Bewegungen in Raum und Zeit treten in beiden Erzählsträngen auf, weisen aber gegensätzliche Konnotationen auf bzw. korrelieren mit den jeweiligen Beziehungskonstellationen. Im ersten Erzählstrang erschliesst sich aus dem Kontext, dass Manu und Richard sich im Freien aufhalten und sie ihre Blicke in den nächtlichen Himmel schweifen lassen. Ihr beschwingter Tanz scheint räumlich unbegrenzt zu sein, bis das Liebespaar ermattet zu Boden sinkt. Auch zu Beginn des zweiten Erzählstrangs, als Manu noch in der Erinnerung an Richard aufblüht, befindet sie sich unter freiem Himmel. Nachdem sie jedoch gezwungen wird, in ihrem selbstvergessenen Tanz innezuhalten und ihre Aufmerksamkeit auf die anderen Gäste zu richten, zieht sie sich in das Haus der Gastgeber zurück. Nach der Interaktion mit den Partygästen und ihrem Mann, der zusehends in ihre

---

<sup>391</sup> An englischen Begriffen und Sätzen gilt es zu nennen: Frau (*mīsez*), Tanzpartner (*pārṭnar*), Tanz (*dāmsiṅg*), Party (*pārṭī*), Herr und Frau Saksenā laden Sie herzlich zu Cocktails und Abendessen ein (*miṣṭar aiṇḍ mīsez saksenā kārḍiyālī invāiṭ yū tū kākṭels aiṇḍ ḍinar*), Herr und Frau Goyal kommen sehr gerne (*miṣṭar aiṇḍ mīsez goyal vil bī vairī glaiḍ tū kam*), Handtasche (*pars*), Cocktailparty (*kākṭel pārṭī*), Herr und Frau Saksenā (*miṣṭar-mīsez saksenā*).



Privatsphäre eindringt und den Körperkontakt sucht, reduziert sich Manus Aktionsradius weiter, bis sie schliesslich alleine, reglos und stumm in einer Ecke des Zimmers stehenbleibt. Gerade das Tanzen (*nācnā*) und die damit verbundenen körperlichen Berührungen haben in den beiden Erzählsträngen entgegengesetzte Konnotationen und werden mit unterschiedlichen Bewusstseinszuständen verknüpft. Im ersten Erzählstrang hat das Tanzen primär eine exklusive Funktion, da Manu und Richard sich bewusst aus der Gesellschaft, in der sie sich befinden, ausgliedern, und in ihrer intimen Zweisamkeit tanzen zu der Musik, die aus der Ferne kommt. Mit ihrem, wie die Erzählerin suggeriert, geradezu ekstatischen, bewusstlosen Tanz fordern sie die Normen der Gesellschaft heraus; sie fühlen sich frei und unbeschwert, und sie scheren sich nicht darum, was man von ihnen denken mag. Auch im zweiten Erzählstrang hat das Tanzen zunächst eine exklusive Funktion, da Manu sich einsam und selbstvergessen in der Erinnerung an Richards Umarmung im Takt der Musik, die aus der Ferne gespielt wird, wiegt. Zudem weist sie die Aufforderung ihres Mannes, mit ihm zusammen in der Gästeschar zu tanzen, zurück, wobei sie gleichzeitig auf eine subtile Weise die körperlichen Annäherungsversuche von Maheś als unangenehm und bedrohlich darstellt. Schliesslich verstösst die Ich-Erzählerin gegen die Normen der Gesellschaft, da sie nicht nur die Aufforderung ihres Mannes zum Tanz ausschlägt, sondern auch aus einer distanzierten Haltung heraus die tanzenden Gäste beobachtet. Eine inklusive Funktion hat das Tanzen in beiden Erzählsträngen insofern, als die Partygäste, die Regeln der Konvention befolgend, nur mit einem Partner tanzen.

Die Berührungen, die im Zusammenhang mit dem gemeinsamen Tanzen zwangsläufig erfolgen, vermitteln im ersten Erzählstrang ein Gefühl der Sicherheit und Zugehörigkeit, aber auch der Freiheit und Ungebundenheit. Im zweiten Erzählstrang hingegen werden Berührungen als bedrohlich und destruktiv dargestellt, nicht nur im Zusammenhang mit dem Tanzen, sondern auch im Zusammenhang mit dem Spiegel in Manus Hand, in dem sie die blaue Reflexion des Mondes eingefangen hat. Indem die Ich-Erzählerin dezidiert darauf hinweist, dass sie das Spiegelbild des Mondes absichtlich nicht berührt, um die Illusion nicht zu zerstören, wird Maheś' Agieren als bedrohlich dargestellt, da er nicht nur ihren Körper, der in ihrer Erinnerung von Richard gehalten wird, berührt, sondern auch den Spiegel mit dem Abbild des Mondes, der in ihr die Erinnerung an den abwesenden Geliebten evoziert.

Der Raum weist in den beiden Erzählsträngen bzw. in den beiden Beziehungssituationen, die darin verhandelt werden, Parallelen auf, ist aber gegensätzlich konnotiert. Während der erste Erzählstrang nur im Aussen (*bāhar*) bzw. im Freien (*khulā*) spielt, verlagert sich der Schauplatz im zweiten Erzählstrang vom Freien, wo Manu alleine den Mond betrachtet, in das Innen (*andar*) bzw. in das Zimmer (*kamrā*), in dem Manu alleine die tanzenden Partygäste beobachtet.

Dieser Aussenraum, der einen Rahmen bildet für Manus romantische Beziehung mit dem Geliebten einerseits, und der Innenraum, der ihre arrangierte Ehe mit Maheś bzw. ihre Beziehung zur Gesellschaft andererseits fasst, steht in einem Zusammenhang mit den Farben Blau (*nīlā*) und Gelb (*pīlā*) bzw. mit dem blauen Schein des Mondes (*cāṁd*) und dem gelblichen Kunstlicht (*rośnī*). Im ersten Erzählstrang verweist das blaue Mondlicht auf die metaphysische Thematik der grossen Seele (*mahān ātmā*), auf die romantische Seelenverbundenheit der Liebenden, auf ihren Traum von einem Kind bzw. ihre Hoffnung auf eine gemeinsame Zukunft, und auf das glückselige Tanzen des Liebespaares. Im zweiten Erzählstrang bringt der Mond am nächtlichen Himmel (auch) die Sehnsucht, die Qualen des Wartens und den Schmerz der Trennung, den die Ich-Erzählerin empfindet, zum Ausdruck, schaut sie doch des Nachts sehnsuchtsvoll den Mond an und erinnert sich an die intime Zweisamkeit mit ihrem abwesenden Geliebten. Als Maheś schliesslich das Abbild des Mondes berührt, lässt sie den Spiegel (*āīnā; śīśā*) in ihrer Handtasche verschwinden und zieht sich in das Haus ihrer Gastgeber zurück. Das Innere des Hauses bzw. der Raum, in dem Manu alleine, schweigsam und reglos in einer Ecke steht, ohne mit ihrem Mann und der Partygesellschaft zu interagieren, wird nicht mehr vom rätselhaft-entrückten blauen Licht des Mondes, sondern von einem gelben Schein, der von einer elektrischen Lichtquelle stammen dürfte, erhellt. Dieses gelblich-fahle Licht, das diesen gesellschaftlichen Ort (*sāmājīk sthan*) beleuchtet, ist „so schwach ist wie der Puls eines Kranken“ (*marīz kī nabz-sī halkī pīlī rośnī*) und verleiht damit Manus Alltagsleben den Anstrich eines qualvollen gesellschaftlichen Übels.

Nebst den genannten Figurenbewegungen wird der Raum auch durch Sinneswahrnehmungen konstituiert, und zwar primär durch das Sehen, mit Abstrichen auch durch das Hören (von Musik) und Berühren (des Spiegels oder des Tanzpartners). Im ersten Erzählstrang ist erst in der letzten Passage eine Fokalisierung auszumachen, als Manu sich selbst und Richard als beschwingt, selbstvergessen und versunken in ihrer Zweisamkeit wahrnimmt. Im zweiten Erzählstrang evoziert der Blick in den Spiegel die Erinnerung an die glückselige Intimität mit dem abwesenden Geliebten, bis Manu von den Partygästen und Maheś aus ihrer Versunkenheit aufgestört wird. Sie fokalisiert sich selbst und die anderen Partygäste sowie ihren Mann im Wechsel, wodurch sie einerseits ihre innere, stumme Not bekräftigt, und andererseits ihrem Umfeld Verständnislosigkeit und Aufdringlichkeit attestiert. Als Fazit lässt sich festhalten, dass Richard nicht fokalisiert wird, während Maheś von Manu mehrfach mit ihren subjektiven Wahrnehmungen bedacht wird – dies zeigt sich gerade an der Stelle, als Maheś in ihrer kurzen Unterhaltung verständnislos, wie Manu suggeriert, nachfragt und ihre Hand ergreift. Die Ich-Erzählerin grenzt ihren Ehemann hier insofern systematisch aus, als er – im Gegensatz zum

Leser bzw. zur Leserin – keine Kenntnis bekommt von ihren Gedankengängen und deshalb diese Aussage nicht einordnen kann. Manu fokalisiert sich selbst wiederum nur, wenn sie alleine oder zusammen mit Maheś auftritt, jedoch nicht in der Gegenwart von Richard, mit Ausnahme des beschwingten, rauschhaften Tanzens. Durch die Fokalisierung wird somit Manus Wunsch nach unantastbarer Nähe zu ihrem Geliebten und nach kontrollierter Distanz zu ihrem Mann verdeutlicht.

Manus Beziehung zu Maheś einerseits und zu Richard andererseits werden, wie bereits angetönt, in zwei verschiedenen Erzählsträngen angelegt und, darüber hinaus, als einander diametral entgegengesetzt dargestellt. Im ersten Erzählstrang liegt der Fokus auf einer Paarbeziehung, die in ihrer betonten intimen Zweisamkeit – grammatikalisch gerade auch durch die Verwendung des Personalpronomens „wir“ (*ham*) ausgedrückt – bewusst ausserhalb der (präsenten, aber ausgeblendeten) Gesellschaft positioniert wird. Manu ist in ihrem lebhaften, vertraulichen Gespräch mit Richard charakterisiert durch ihr Sprechen und Lachen, das, wie sie selbst weismacht, als unbeschwert aufzufassen ist. Obwohl die romantische Beziehung der beiden Liebenden von der Erzählgegenwart aus betrachtet weit in der Vergangenheit liegt, wird sie als unmittelbar gegenwärtig, lebendig und wahrhaftig dargestellt. Der zweite Erzählstrang hingegen setzt sich aus inneren Monologen, den Äusserungen von Partygästen, einem kurzen Gespräch des Ehepaars sowie erzählter Rede zusammen. In diesen Passagen ist die Erzählerin durch Schweigsamkeit und Einsilbigkeit charakterisiert, während die anderen Gäste ihre verwirrten Äusserungen mit, wie Manu suggeriert, abschätzigem Gelächter quittieren. Manu, die zu dem Zeitpunkt noch auf eine gemeinsame Zukunft mit Richard hofft, ist gezwungen, an der Seite ihres Mannes gesellschaftliche Kontakte zu pflegen, ohne sich ihm oder diesen Kreisen wirklich zugehörig zu fühlen. Über ihre Einsamkeit reflektiert sie jedoch nur stumm, ohne Maheś von ihren Nöten und von ihren Reflexionen über die Gesellschaft zu berichten.

### *Die zerrissenen Fotos* [Erzähleinheit 2]

In der zweiten Erzähleinheit, die rund vier Seiten umfasst (S. 20-24) und in vier Abschnitte unterteilt ist, wird ein Streitgespräch aufgeführt, das die beiden Liebenden während eines ihrer Treffen in Richards Hotelzimmer in Delhi geführt haben, womöglich im ersten Jahr ihrer Bekanntschaft. In dieser Rückblende wird zunächst in Form von direkter Figurenrede, die Unmittelbarkeit und Gegenwärtigkeit suggeriert und nur zu Beginn mit *Verba Dicendi* versehen ist, geschildert, wie Manu mit Richard über die nutzlosen Bilder (*bekār ke citra*), die er von ihr gemacht hat, streitet. Sie befürchtet, dass ihm die Photos von ihr irgendwann genügen könnten,

wenn er sie, so ihre Unterstellung, verlassen haben wird. Richard wiederum gefallen die Aufnahmen von Manu, da sie, wie er ihr gegenüber anmerkt, darauf nicht redend, diskutierend und widerstreitend (*laṛtī-jhagaṛtī-bahas kartī*), sondern still und reglos (*sthira rahitī*) zu sehen ist. Die Ich-Erzählerin schildert schliesslich in erzählter Rede, wie sie alle Photos zerreisst, und sinniert in einem inneren Monolog über die Bilderschnipsel, die ihr Gesicht zerstückelt zeigen, über ihr zersplittertes Ich sowie über den Wunsch nach Ganzheit (*juṛne kī pratīkṣā meṁ*):<sup>392</sup>

Ich nahm das oberste Bild und riss es entzwei. Mein Gesicht wurde in zwei Teile geteilt, und eine jede Hälfte schien mich mit eigenen Augen zu betrachten. Und... die beiden Fragmente schienen mir weitaus mehr zu entsprechen als vorher.

In zwei Teile geteilt, das Bild von mir. In zwei Teile geteilt, mein Ich. Jeden Augenblick in der Erwartung, zusammengefügt zu werden... voller Angst. Ganzheit und Zersplittertheit schienen eins zu sein. Ich möchte ganz sein, ich möchte nicht ganz sein. In der Fragmentiertheit liegt ein Glücksgefühl. Wenigstens existiere ich darin. Was auch immer ich bin. Wenn auch fragmentiert, aber ich existiere. Wenn ich ganz werde, werde ich ausgelöscht.<sup>393</sup>

Während Manu die Photos zerreisst, fokalisiert sie nicht nur sich selbst, sondern auch ihren Geliebten, aus dessen Gesichtsausdruck sie Schmerz zu lesen meint. Im Anschluss daran wird anhand von erzählter Rede und kurzen inneren Monologen, die ineinander verschränkt sind, geschildert, wie Richard Manus (selbst)zerstörerisches Tun reglos beobachtet, bis sein von Kummer gezeichnetes Gesicht immer mehr an einen zersprungenen Spiegel (*cehrā ṭukṛe-ṭukṛe ho gayā thā – darār āe āīne kī mānind*) erinnert<sup>394</sup> – eine bedeutsame Vorausdeutung auf das Zersplittern des Spiegels, in dem Manu Richards Abbild visioniert. Im dritten Abschnitt wird schliesslich mittels erzählter Rede und einigen Sätzen in direkter Figurenrede geschildert, wie sich die beiden Liebenden tränenüberströmt in die Arme fallen. Diese Passage, die durch zeitdeckendes Erzählen charakterisiert ist, endet mit Richards Worten, er habe heute ihren, Manus, Tod mit eigenen Augen gesehen (*āj tumhārī maut maimne apnī āmkhoṁ se dekh lī*).

<sup>392</sup> Manus Zerrissenheit zwischen ihrem Leben als Ehefrau und Mutter, ihrer Suche nach einem eigenen Selbst und ihr Wunsch nach Ganzheit und Komplettheit werden auch in ihrem ersten Gedicht, das in Erzähleinheit 21 dokumentiert ist, thematisiert.

<sup>393</sup> *mainne sabse ūpar vālā citra uṭhāyā aur khac se bīc se cīr diyā. merā cehrā do ṭukṛoṁ meṁ baṁṭ gayā. alag-alag āmkh se mujhe ghūrne lagā. aur... pahle se kahīm jyādā apnā lagne lagā. do ṭukṛoṁ meṁ baṁṭā merā citra. do ṭukṛoṁ meṁ baṁṭī main. har kṣaṇ juṛne kī pratīkṣā meṁ... āśāṅkit. juṛkar ek honā aur cūr-cūr hokar pighal jānā ek hī bāt hai. main juṛnā cāhtī hūṁ. main juṛnā nahīm cāhtī. baṁṭe rahne meṁ ek sukh hai. kam-aj-kam main hūṁ. jaise bhī hūṁ. ṭukṛā-ṭukṛā hūṁ to sahī. juṛte hī mīṭ jāūṁgī.* Ibid. 22-23.

<sup>394</sup> Ibid., 20-23.

*Die Probenzeit am Theater* [Erzähleinheiten 3 und 4]

In zwei Erzähleinheiten, die insgesamt zwölf Seiten umfassen (S. 25-37) und in drei bzw. zwei Abschnitte gegliedert sind, wird im Rahmen von zwei Rückblenden geschildert, wie Manu und Richard über mehrere Monate hinweg in einer Theaterkompanie in Jamsédpur ein Stück proben, sich dabei kennenlernen und sich ineinander verlieben. In der ersten dieser beiden Erzähleinheiten wird zunächst geschildert, wie sich Manu, welche die Rolle einer französischen Gräfin spielt, im Spiegel betrachtet. In einem inneren Monolog, der mit einer Dehnung einhergeht, reflektiert sie darüber, wie sie sich bisher immer vollständig mit ihren Rollen identifiziert habe, aber nun nur noch auf der Bühne zu spielen vermöge. Manu, die also ihr wahres Ich abseits der Theaterbühne zu artikulieren beginnt, gesteht sich ein, dass sie ihr Gesicht im Spiegel kaum mehr zu erkennen vermag (*tabhī na āīne meṁ apnī sūrat pahacānnī muśkil ho gayī hai*). An diesem Punkt flicht sie eine weitere Rückblende mit kurzer Reichweite ein, in der sie mittels erzählter Rede und Gedankenrede schildert, wie sie und Richard sich einst an einem sonnigen Sonntagmorgen zum ersten Mal vor dem Theater begegnet waren. Als Manu, wie in dieser Analepse festgehalten wird, erstaunt feststellt, wie goldbraun seine Haut, wie braun-grün seine Augen und wie goldblond sein Haar bei Tageslicht ist, macht sie ihm inmitten der Schauspielkollegen, die nur als schemenhafte Gestalten auszumachen sind, ein unbedachtes Kompliment zu seinem attraktiven Äusseren. Die Ich-Erzählerin löst sich an dieser Stelle aus ihrem Bericht und bittet ihr „Du“ um Nachsicht, dass die Worte so spontan aus ihr herausgesprudelt sind. Anschliessend schildert sie, wie Richard, der im Stück die Rolle eines Dieners mimt, die peinliche Situation mit einer scherzhaften Bemerkung rettet, und mit ihr und den Schauspielkollegen zurück ins Theater geht. Manu, die vor dem Spiegel stehenbleibt, löst ihren Haarknoten, und Richard, der sich offenbar von ihrem unverwandten Blick herausgefordert fühlt, schneidet ihr im Affekt das lange, schwarze Haar ab, „das seit Jahren mühevoll gepflegte Symbol ihrer indischen Identität“ (*barsom kī mehanat se pālī merī bhāratīyatā*). Richard, der ebenso verdattert ist wie sie, schliesst die zornige Manu in seine Arme und verspricht ihr, sie zur Wiedergutmachung zu einem Coiffeur in Kalkutta zu bringen. Schliesslich schildert die Ich-Erzählerin, wie sie sich im Spiegel betrachtet, und sinniert in einer kurzen, nicht-narrativen Passage, mit der ein Pausieren der erzählten Zeit einhergeht, über ihr verwandeltes Äusseres und die Notwendigkeit, ihre Gefühle zu verbergen. Sie wendet sich erneut an ihr „Du“ bzw. ihr gespiegeltes Ich und bittet es um Rat: „Was soll ich jetzt tun, sag du es, jetzt, da ich mich an nichts mehr erinnere... auf einmal?“<sup>395</sup>

---

<sup>395</sup> *ab main kyā karūm, tumhīm batlāo, jab yād hī nahīm rahtā... ekdam?* Ibid. 31.

In der vierten Erzähleinheit, die chronologisch vor der dritten Erzähleinheit spielt, erinnert sich Manu an ihre allererste Begegnung mit Richard, als sie während einer Probe scherzhaft mit ihm über seine Heimat Schottland und die Schotten geplaudert hatte. In Gesprächsfragmenten, die aus direkter Rede mit nur wenigen Verba Dicendi bestehen, und einem kurzen inneren Monolog, erörtern Manu und Richard verschiedene Möglichkeiten, Selbstmord zu begehen. Im Zuge dessen fokalisiert Manu nicht nur sich selbst, sondern auch Richard, dessen Lachen sie als offen und herzlich bezeichnet. Die durch den dramatischen Modus unmittelbar und lebhaft wirkende Interaktion der beiden Liebenden wird punktiert mit distanzierten, reflektierenden Kommentaren des weiblichen Ichs aus der Rahmenerzählung. Durch diese Interventionen, anhand denen sie den möglichen Zeitpunkt ihrer ersten Begegnungen am Theater zu bestimmen versucht, wird – in offenkundiger Parallele zum ersten Teil der Rahmenerzählung – deutlich, wie die Ich-Erzählerin versucht, eine Ordnung in die durcheinandergeratene Chronologie der Ereignisse zu bringen. Die Erzähleinheit endet mit einer Passage in direkter Figurenrede, anhand der dokumentiert wird, wie Richard einst Manu versprochen hatte, ihr nach ihrem Tod zwei Orchideen aus Thailand mitzubringen. In einem inneren Monolog, der als eine Vorausblende zu verstehen ist, sinniert Manu zu einem unbestimmten Zeitpunkt über die Orchideen als Mahnmal für das Stehenbleiben der Zeit und Richards Tod:

„...die Orchideen sind unterdessen vertrocknet, aber nicht verblasst; stattdessen ist ihre dunkelviolett-grüne Farbe noch intensiver geworden. Nicht immergrün – immertrocken! Die Zeit ist stehengeblieben... für sie... für mich. Er hatte noch etwas gesagt – er werde keine Nachricht von seinem Tod schicken. Ich werde es von alleine wissen... aber das war sehr viel später...“<sup>396</sup>

#### *Der letzte Abend* [Erzähleinheit 5]

In der fünften Erzähleinheit wird geschildert, wie Manu und Richard mit den anderen Mitgliedern des Theaterclubs – Schauspielern, dem Regisseur, Beratern und Helfern – an einem 1. Februar die gelungene Aufführung des Stücks mit einer Party feiern. Diese Passagen, die als Rückblende aus der Erzählgegenwart in das erste Jahr von Manus und Richards Bekanntschaft zu verstehen sind, beziehen sich inhaltlich insofern auf die erste Erzähleinheit, als die beiden Liebenden, wie nun klar wird, an ebendieser Abschiedsfeier miteinander getanzt und von einer gemeinsamen Zukunft geträumt haben. Erzähleinheit 5, die rund neun Seiten umfasst (S. 37-

<sup>396</sup> ...ārkiḍ sūkh cuke, par badraṅg nahīm hue; balki jāmunī-harā raṅg to sūkhkar aur pukhtā ho gayā. sadābahār nahīm, sadāśuḥk! samay ṭahar gayā hai... unke lie... mere lie. ek bāt aur usne kahī thī – apne marne kī khabar vah nahīm bhejegā. mujhe khud-ba-khud patā cal jāegā... par vah bahut bād kī bāt hai... Ibid., 36-37. Diese Passage deutet auf Manus „Orchideenvision“ am Vorabend ihres ersten Abschieds an, siehe Erzähleinheit 14.

46) und nicht in einzelne Abschnitte unterteilt ist, besteht aus erzählter Rede, inneren Monologen und Dialogen. Als Figuren treten nebst den beiden Liebenden, die nach wie vor namenlos sind, einige Mitglieder des Theaterclubs auf, die fröhlich und gelöst feiern. Maheś hingegen ist, wie bereits in den vorangehenden drei Erzähleinheiten, weder als Figur noch als Objekt von Manus Gedanken auszumachen.

Die Erzählerin reflektiert zunächst darüber, wie sie schweigsam am Rande des Swimmingpools steht, während die Partygäste um sie herum zu Essen, Alkohol und Musik ausgelassen feiern. Ihr, Manus, Engagement in der Laientheatergruppe neigt sich dem Ende zu und damit auch der Kontakt zu Richard – dies ist der letzte Abend (*ākhīrī rāt*) bzw. der letzte Tag ihres Lebens (*jindagī kā ākhīrī din*). In diesem inneren Monolog, der mit einer Dehnung der Zeit und dem Fokus auf ihr Inneres einhergeht, fragt sich die Ich-Erzählerin, wie aus einem blossen Zeitvertreib (*śagal*) Realität (*jindagī*) werden konnte. Doch mit dieser Aufführung werden auch ihre Träume und romantischen Gefühle für Richard enden müssen: „Heute ist die letzte Nacht. Die Feenkönigin kommt nicht jede Nacht. Kein Aschenputtel kann für immer zur Prinzessin werden. Schon bald wird es zwölf Uhr schlagen... und der Zauber wird zerbrechen.“<sup>397</sup>

Im Anschluss daran erzählt Manu, wie sie selbstvergessen und glücklich in der Umarmung von Richard (*uskī bāmhom ke ghare meṁ*) tanzt, wobei die in der ersten Erzähleinheit geschilderte Episode hier nochmals aufgegriffen bzw. variiert und ausgedehnt wird. Dieser Tanz voller Leichtigkeit impliziert gleichsam die Überwindung der Realität und des Irdischen, was durch das Bild des Fliegens (*mairī ur rahīm hūm; dhartī kā āsrā nakāre de rahī hūm*) und des Rausches (*itnā gahrā naśā*) zum Ausdruck kommt. Wenn Manu ausserdem anmerkt, „Auf der Erde dreht er sich und ich schwebe, auf sein Zeichen hin – bin ich noch fähig, etwas zu tun?“<sup>398</sup>, weist der Akt des Tanzens, in dem der Geliebte den führenden Part übernimmt, bereits paradigmatisch auf ihre unterschiedlichen Aktionsradien hin. Wie im Laufe der Erzählung deutlich wird, ist Richard stets in Bewegung, reist er doch den grössten Teil des Jahres durch die ganze Welt. Erst wenn er Manu, die stets in Indien bleibt, ein Lebenszeichen in Form eines Briefes zukommen lässt, werden sie sich wieder für einige Tage treffen und wird Manus einsames Warten (vorübergehend) ein Ende finden.<sup>399</sup> Die Erzählerin hält anschliessend in einem inneren Monolog fest, wie sie, die nur ein Glas Gin getrunken hat, wie berauscht mit ihm tanzt (*besudh nāc rahī hūm*), sich aber dennoch vollkommen bewusst (*sudh*) ist, dass dies der

---

<sup>397</sup> *āj ākhīrī rāt hai. pariyoṁ kī rānī har rāt nahīm ātī. hameśā ke lie koī siṇdrelā śahajādī nahīm ban saktī. abhī kuch der meṁ bārah kā ghaṇṭā bajegā... aur tilisma tūt jāegā. Ibid., 37.*

<sup>398</sup> *dhartī par to vah ghūm rahā hai aur mairī ur rahī hūm, uske isāre par. kuch karne lāyak rah kahām gaī hūm mairī? Ibid., 39.*

<sup>399</sup> Siehe hierzu Analyse von Erzähleinheit 20.

letzte Tag ihres Lebens ist. In direkter Figurenrede wird anschliessend dokumentiert, wie Richard Manu versichert, dass dies nicht der letzte Tag ihres Lebens sein wird, und wie er ihr seine Gefühle offenbaren möchte. Doch Manu sieht sich gezwungen, mit einem anderen Tanzpartner zu tanzen, wie es die Konventionen des „tap-dance“ eben vorsehen, und der Zauber des Augenblicks ist verflogen – eine bruske Wendung, die erzähltechnisch auch durch den Wechsel zur erzählten Rede hin unterstrichen wird. Auf diese kurze Passage, mit der eine Raffung und eine Distanzierung einhergeht, folgt ein Gedankenbericht bzw. der Rückzug in das Innere. Die Ich-Erzählerin schildert in Form einer leichten Raffung, wie sie schwerfällig und ungeschickt mit ihrem Partner tanzt, bis sie sich von ihm zurück zu ihrem Stuhl, der in einer Ecke steht, bringen lässt, von wo aus sie ihre Blicke schweifen lässt: „Und nun... sitze ich in einer Ecke. Mein Blick schweift unablässig hin und her. Auf wen warte ich? Auf ihn? Dass der Wind nochmals weht?“<sup>400</sup> Im Anschluss daran wird anhand von erzählter Rede und einem inneren Monolog berichtet, wie ein junges Mädchen in den Swimmingpool springt und von Richard wieder an Land gezogen wird, während sie, Manu, auf seine Rückkehr wartet. Das Mädchen bezichtigt Manu – aus Eifersucht, wie diese behauptet – der üblen Nachrede, worauf einige Mitglieder der Theaterkompanie ihre Ressentiments Manu gegenüber zum Ausdruck bringen und über einen Zwist zwischen dem Mädchen und ihr, „Frau Goyal“ (*misej goyal*), mutmassen. An dieser Stelle wird durch Manus Fokalisierungen einerseits besagt, dass Richard sanft (*madhur*) und liebevoll (*snehal*) mit dem Mädchen spricht, andererseits aber auch, dass die anderen Partygäste sie, Manu, für schuldig (*aparādhī*) halten und ihre verteidigenden Worte bloss mit lautem Gelächter quittieren. Ihre Einsamkeit inmitten der Partygäste wird auch dadurch zum Ausdruck gebracht, dass weder in diesen Passagen, noch in den vorangehenden Erzähleinheiten Freundschaften mit den anderen Mitgliedern des Theaterclubs von Jamsédpur erwähnt werden, obwohl sie sich monatelang immer wieder zu Proben getroffen haben und in einer überschaubaren Kleinstadt leben. Schliesslich tanzen Manu und Richard wieder und gestehen sich endlich ihre Gefühle. An diesem für ihre Beziehung entscheidenden Tag ergreift Richard die Initiative, um ihre Emotionen und eine gemeinsame Zukunftsperspektive hörbar zu artikulieren, während die Erzählerin bislang nur in Gedanken über diese Möglichkeit sinnierte. Sie vereinbaren, sich vorerst im Club in Jamsédpur zu sehen, bis sie sich in fünf Monaten in Delhi treffen können, wenn Manu ihre Eltern, die dort leben, besuchen wird. Die Erzähleinheit endet mit einem, wie in einem kurzen, raffenden Gedankenbericht behauptet wird, beschwingt-sorglosen (*bekhabar*) Walzer der beiden Liebenden, in dem wiederum Richard der führende

---

<sup>400</sup> *aur... maiṁ ek kone baiṭhī hūṁ. merī āṁkh [sic!] nīrantar idhar-udhar tāk rahī haiṁ. kiskā intajār hai. inhem? kyā havā ke dubārā calne kā?* Ibid., 40.



Part obliegt, und der sie in eine verheissungsvolle Zukunft fortträgt: „Wirklich, ich bin Luft. Ohne Bewusstsein für Melodie und Rhythmus, im Pulsschlag seines Daseins tanze ich. Im Einklang seiner Schritte.“<sup>401</sup>

#### *Streifzüge durch Delhi* [Erzähleinheiten 6 bis 9]

In den nachfolgenden vier Erzähleinheiten werden verschiedene Episoden aufgeführt, die in der Zeit von Manus und Richards erstem Treffen in Delhi spielen, und die als ineinander verschachtelte Rückblenden zu betrachten sind. So werden in der sechsten Erzähleinheit, die rund fünf Seiten umfasst (S. 46-50) und nicht in einzelne Abschnitte gegliedert ist, im Rahmen eines Gesprächs des Paares, das in direkter Figurenrede mit zeitdeckendem Erzähltempo wiedergegeben ist, Richards Glaube, seine Visionen und seine Mission als Pfarrer (*pādrī*) beleuchtet.<sup>402</sup> Im Zuge dieser Szene merkt Richard an, dass er für ihre Liebe keine Opfer darbringen werde, aber dass er diese aussereheliche Beziehung durchaus mit seinem Gewissen und seinem Glauben vereinbaren könne. Manu erfährt zudem, dass er, der sich als Vagabund (*ghumakkar*) bezeichnet, nicht mehr lange in Indien bleiben wird. Er wird stets unterwegs sein, während sie an Ort und Stelle verbleiben wird – ein markanter Kontrast zu dem sorglosen und befreienden Tanzen in seinen Armen, das sie kurz zuvor geschildert hatte.

In einer weiteren Erzähleinheit, die etwas mehr als fünf Seiten umfasst (S. 51-56) und in vier Abschnitte gegliedert ist, hält die Ich-Erzählerin zunächst in einem inneren Monolog fest, wie sie etwa acht Jahre später, als sie verzweifelt und voller Sehnsucht auf ein Lebenszeichen von Richard wartet, unablässig ihr Haar und ihr Lächeln vor dem Spiegel kontrolliert. Ihr Äusseres (*śakla-sūrat*) soll akkurat mit den Normen der Gesellschaft übereinstimmen, damit sie als vollwertiges gesellschaftliches Wesen (*sāmājīk prāṇī*) akzeptiert wird. Doch der Blick in den Spiegel (*āīnā*) zeige ihr nur für einen Augenblick ihr eigenes Gesicht, danach erinnere sie sich wieder an all das, was sie vergessen habe (*kahām-kahām kā bhūlā-bisrā sab*). In diesem inneren Monolog, in dem die Binnenerzählung von der Rahmenerzählung bzw. der Erzählgegenwart punktiert wird, appelliert das weibliche Ich an ihr „Du“ bzw. ihr gespiegeltes Ich, ihr dies nachzusehen, und gesteht, dass sie nun manchmal zu einer Lüge greife. In einer Rückblende, die acht Jahre früher datiert bzw. in ihr erstes Treffen in Delhi zurückreicht, stellt die Erzählerin eine Episode dar, in der ihr Selbstbild in Kontrast gesetzt wird zu diesem Bild ihres Selbst, das sie nun vor dem Spiegel unter Kontrolle zu bringen versucht. In erzählter Rede und direkter Figurenrede wird in diesem Abschnitt geschildert, wie Richard ungeschickt eine Bindī auf ihre

---

<sup>401</sup> *sacmuc maim havā hūm. lay-tāl se bekhavar, uske hone kī thāp par nāc rahī hūm. uske kadam se kadam milākar.* Ibid., 46.

<sup>402</sup> Zu den Inhalten dieses Gesprächs siehe Kapitel 6.4.

Stirn malt, und wie sie beide über Manus sorglose Art sich zu schminken und zu kleiden lachen. Als sie scherzhaft darüber sprechen, welcher sinnvollen Tätigkeit sie denn nachgehen könnte, anstatt mit ihm in Delhi umherzuflanieren, erwähnt sie beiläufig, sie könnte ja „den besten Roman der Welt“ (*saṃsār kā sarvaśreṣṭh upanyās likh saktī thī*) schreiben – eine Zukunftsperspektive, die jedoch weder von ihr noch von ihrem Geliebten vertieft wird. Die Ich-Erzählerin macht anschliessend nur in ihren Gedanken bzw. in einem inneren Monolog darauf aufmerksam, wie unmöglich doch ihre Beziehung ist: „In der Tat, wie unpassend wir beide doch sind. Er, ein Engländer (nein, Schotte) und ich, eine Inderin. Er, Pfarrer einer Kirche, ich, eine Atheistin. Er ist verheiratet, ich auch. Seine Familie ist in England, mein Mann und meine Kinder sind hier in Delhi.“<sup>403</sup> Nach der Schilderung, wie sie während ihres Spaziergangs an einem Imbissstand am Wegrand Tee trinken und sich über Schönheitsideale unterhalten, sinniert Manu in den letzten Zeilen, die wieder an ihre Reflexionen zu Beginn der Erzähleinheit anknüpfen, darüber, wie bedacht sie nun auf ihr Äusseres (*śakla-sūrat*) ist.

Im Anschluss daran wird in einer achten Erzähleinheit, die sieben Seiten umfasst (S. 56-63) und in sechs Abschnitte unterteilt ist, anhand von direkter Figurenrede, einigen Passagen in erzählter Rede und einem kurzen inneren Monolog verhandelt, wie Manu sich mit Hilfe von Richard, der als Pfarrer abstinent lebt, tagsüber in seinem Hotelzimmer betrinkt, um die Erfahrung eines Rausches machen zu können.<sup>404</sup>

In der neunten Erzähleinheit, die knapp fünf Seiten umfasst und in vier Abschnitte gegliedert ist (S. 63-67), diskutieren die beiden Liebenden über Richards Beweggründe, in einem Flüchtlingslager in Bangladesh humanitäre Hilfe zu leisten. Als Manu während dieses Gesprächs, das in direkter Figurenrede bzw. zeitdeckend und im dramatischen Modus wiedergegeben ist, beschliesst, mit ihm zu gehen, warnt er sie, dass auch noch andere Personen mitkommen würden und sie beide vielleicht nicht zusammenbleiben könnten. In einer kurzen Passage in erzählter Rede, die durch eine starke Raffung gekennzeichnet ist, schildert die Ich-Erzählerin knapp, wie sie ihrem Mann das Einverständnis abgerungen hat, nach Bangladesh zu fahren: „Ich habe mit ihm gesprochen. Ich habe ihm gesagt, was ich im Sinn habe, mit Nachdruck. Maheś sagte: „Wenn du es unbedingt tun musst, dann tu, was du für richtig

<sup>403</sup> *sac, kitne bemel haiṃ ham log! vah aṅgrej (nahīm, skāt), maiṃ hindustānī. vah carc kā pādri, maiṃ nāstik. vah śādīśudā, maiṃ bhī. uskā parivār vilāyat meṃ, mere pati-bacce yahām dillī meṃ.* Ibid. 54.

<sup>404</sup> Manu suggeriert an dieser Stelle, dass sie sich nur in der trauten Zweisamkeit mit Richard betrinkt, während sie an der Party nach der Theateraufführung nur an einem Glas Gin genippt habe. Unklar bleibt, ob sie einige Jahre später, als sie an einer Cocktailparty mit dem Spiegel den Mond einfängt (Erzähleinheit 1), tatsächlich beschwipst ist, oder ob ihr eigentümliches Verhalten von den anderen Gästen als Zeichen für übermässigen Alkoholkonsums interpretiert wird.

hältst.“<sup>405</sup> Doch Manu, die offenbar aus ihrer Rolle als Ehefrau und Hausfrau schlüpfen will, kann doch nicht mit Richard gehen, da ihre Tochter an Typhus erkrankt. Im Kontrast zu dieser distanzierten Erzählerrede wird Richards Liebeserklärung und seine verständnisvolle Reaktion in direkter Figurenrede bzw. als Szene dargestellt. Die Ich-Erzählerin, die sich in ihrem angestrebten humanitären Engagement an Richard orientiert (so wie sie auch in ihrem Alltag von den Entscheidungen ihres Mannes abhängig ist), sinniert in einem inneren Monolog über ihre Angst, in den Slums von Bangladesh Hilfe leisten zu sollen, über ihre Feigheit und ihre insgeheime Erleichterung, dass sie wegen ihrer Tochter doch nicht fahren kann bzw. muss.

### ***Der erste Abschied*** [Themenkomplex 2 / Erzähleinheiten 10-15]

Wie die Analyse der ersten neun Erzähleinheiten belegt, wird im ersten Themenkomplex von *Cittakobrā* geschildert, wie Manu und Richard am Theater in Jamshedpur Bekanntschaft schliessen, Gefühle füreinander entwickeln und sich fünf Monate später ein erstes Mal heimlich in Richards Hotelzimmer in Delhi treffen.<sup>406</sup> Im Kontakt mit dem Geliebten setzt sich die Ich-Erzählerin mit gesellschaftlichen Schönheitsidealen und ihrer Rolle als Ehe- und Hausfrau auseinander, erörtert mögliche Zukunftsperspektiven für sich selbst (wobei das Verfassen eines Romans nur leichthin gestreift wird), und reflektiert über die Unmöglichkeit ihrer ausserehelichen Liebe. Nach etwa zwei Wochen müssen die beiden Liebenden voneinander Abschied nehmen, da Richard in Kürze in ein Flüchtlingslager in Bangladesh abreisen muss, während Manu in Indien bleiben wird. Dieser nahende erste Abschied wird von der Ich-Erzählerin insofern ausgedehnt, als die letzten Tage vor Richards Abreise in insgesamt sechs Erzähleinheiten abgedeckt werden. Das Hinauszögern der nahenden Trennung der beiden Liebenden lässt sich aber nicht nur aufgrund des Textumfangs belegen, sondern gerade auch mittels der erzählerischen Gestaltung.

### ***Der Lauf der Zeit*** [Erzähleinheit 10]

In Erzähleinheit 10, die sich über rund sechs Seiten (S. 68-73) erstreckt und in sieben Abschnitte gegliedert ist, wird anhand einer Rückblende, die „ein ganzes Leben“ (*ek umr*) bzw. in die Zeit ihres ersten Treffens in Delhi zurückreicht, erzählt, wie die Ich-Erzählerin auf Richards Ankündigung, er müsse am nächsten Tag abreisen, reagiert:

---

<sup>405</sup> *bāt maimne kar lī. jo socā thā vahī kah dālā. jor diyā, jid kī. maheś ne kah diyā – jo tum thīk samajho, karo; agar karnā hī hai to.* Ibid., 64.

<sup>406</sup> Obwohl sich die beiden Liebenden ja fünf Jahre lang jedes Jahr einmal in Delhi treffen, liegt der Fokus in der Erzählung klar auf dem ersten Treffen in Delhi, während die nachfolgenden Wiedersehen nicht von besonderem Interesse sind – einzig in den Erzähleinheiten 2 und 22 werden Gespräche der beiden Liebenden geschildert, die nicht im ersten Jahr ihrer Beziehung spielen könnten.

Ein ganzes Leben war verstrichen.

„Morgen muss ich abreisen“, hatte er vor Jahren gesagt und sich vor mich hingekniet.

„Morgen...?“

„Ja“, hatte er gesagt und seinen Kopf in meinen Schoß vergraben. Meine Augen füllten sich mit Tränen, doch ich hielt sie zurück. Ich neigte den Kopf und wischte sie an seinem dichten Haar ab. Dann liess ich sein Haar durch meine Finger rinnen.

Die Zeit strömte immer weiter... ins Leere... ununterbrochen...

Und blieb dann stehen. Vielleicht hatte das leichte Knistern, das durch sein Haar lief, sie bewusstlos werden lassen.

...ich sitze auf dem Sofa. Er kniet vor mir. Sein Kopf ruht in meinem Schoß. Ich fahre mit den Fingern durch sein Haar; sein dichtes, braunes, welliges Haar. Meine Finger zerzausen und ordnen es dann wieder. Ich kann diese Berührung immerzu fühlen, wie einen leichten Stromstoss, immer und immer wieder. Meine Hand ist wie betäubt, mein Geist beruhigt sich.

Das leichte Knistern... das immer wieder durch sein welliges Haar läuft. Das Haar zerzaust... und wieder geglättet, in meinen Händen. Meine Hand wird empfindungslos.

Mein Geist dämmert vor sich hin. Das Leben zieht vorüber, unbesehen, unbekannt. Ich sinke immer tiefer – in mein Unterbewusstsein hinab.<sup>407</sup>

Die Ich-Erzählerin, die sich von Richards Hiobsbotschaft mit einem sofortigen Rückzug in ihre Gedanken distanziert, imaginiert in einem inneren Monolog, der in den nachfolgenden drei Abschnitten festgehalten ist, das Heranwachsen ihres gemeinsamen Kindes, das ganz dem Abbild von Richard entspricht. Ihre liebevolle Fürsorge für den kleinen Sohn wird in der Gegenwart insofern parallelisiert, als sie ihrem Geliebten, der vor ihr kniet, ja auch gerade Trost spendet, und sie sich selbst versichert, dass er (der eigensinnige Sohn bzw. der Geliebte), der sich aus ihrem Griff gelöst hat, zu ihr zurückkommen wird (*vah merī pakar se bāhar ho gayā hai. āegā. lauṭkar mere hī pās āegā*). Mit dieser Gewissheit richtet die Ich-Erzählerin den Blick wieder auf die äussere Realität: „Meine Finger fahren unaufhörlich durch sein Haar. Ich halte

---

<sup>407</sup> *ek umra bīt gaī. “kal mujhe jānā hai” barasom pahle usne kahā thā aur mere sāmne ghuṭanom ke bal baiṭh gayā thā. “kal...?” “hām” usne kahā thā aur apnā sir merī god meṁ chipā liyā thā. merī āmkhom meṁ āmsū chalchalā āe the, par maimne unheṁ girne nahīm diyā thā. muṁh jhukākar uske ghane bālom se pomch dālā thā. phir merī ānguliyām uske bālom meṁ calne lagī thīm. samay bahtā calā gayā thā... śūnya kī or... avirām. phir ṭahar gayā thā. uske bālom se girte karanṭ ne śāyad use behoṣ kar diyā thā. ...māim sophe par baiṭhī hūm. vah ghuṭanom ke bal mere sāmne baiṭhā hai. uskā sir merī god meṁ hai. māim uske bālom meṁ ānguliyām calā rahī hūm. ghane-bhūre bāl. lahar par lahar. merī ānguliyām unheṁ bikher detī haiṁ, phir sameṭ letī haiṁ. har hālat meṁ unkī chuan mere sāth hai. bijlī kā halkā śāk. śāk par śāk. hāth jhanjhanā jātā hai. dimāg sukūn mahsūs kartā hai. jhan-jhan. karanṭ par karanṭ. bāl bikhare... simaṭ gae. mere hāthom meṁ. hāth sunn hotā jā rahā hai. dimāg jhapkī le rahā hai. andekkhe-anjāne umra bīt rahī hai. māim ḍūbtī jā rahī hūm – avacetan meṁ. Ibid., 68.*

die Zeit fest in meiner Hand... ein ganzes Leben zieht vorbei...<sup>408</sup> Richard bricht das Schweigen, das zwischen ihnen lastet, doch wechseln die beiden Liebenden nur einige wenige scherzhafte Bemerkungen, mit denen sie die Tragweite des Abschieds bagatellisieren. Manu lässt schliesslich von ihrem monotonen Streicheln ab: „Meine Finger glitten aus seinem Haar... ein ganzes Leben war vergangen. Und wieder einmal brach die Abenddämmerung herein.“<sup>409</sup> In einem weiteren inneren Monolog hält die Ich-Erzählerin fest, dass ab dem morgigen Tag ihre Wege wieder getrennt verlaufen werden.<sup>410</sup> Ihre Ängste bezüglich ihrer unsicheren Zukunft artikuliert sie jedoch nur in Gedanken, so dass Richard, im Gegensatz zum Leser bzw. zur Leserin, nichts von den Nöten seiner Geliebten erfährt:

Morgen wird er zurückgehen – nach Jamśedpur... dann... eines Tages – nach London.

Nein... darüber will ich nicht nachdenken. Denn wer weiss, wie viele Leben vorher noch vergehen werden.

Er hatte doch gesagt, dass er begonnen habe, an die Wiedergeburt zu glauben. Ohne diesen Glauben geht es nicht.

Nach einer Weile werde auch ich zurückkehren, nach Jamśedpur. Wie fremd wir uns doch sein werden... und dann wird irgendwann der Tag kommen... an dem wir wieder nach Delhi zurückkommen werden...<sup>411</sup>

An diesem Punkt ihres Gedankenberichts realisiert die Ich-Erzählerin, dass Richard, entgegen seiner ursprünglichen Absicht, Delhi gar nicht besichtigt hat, da sie sich stets in seinem Hotelzimmer aufgehalten haben. Als sie ihn auf dieses Versäumnis aufmerksam macht, hält er ihr entgegen, dass er die Stadt sehr wohl erkundet habe, repräsentiere ihr Körper doch ganz Indien (*hindustān*) und damit auch Delhi. Während Manu gegen das unerbittliche Vergehen der Zeit anredet, liebkost er sie schweigend und nimmt allmählich von ihrem Körper Besitz. Mit dem Ausruf „For God’s sake shut up and let me love“ (*phār gāds sek śaṭap eṇḍ leṭ mī lav*) – der bekannten Eingangszeile aus dem Gedicht *The Canonization* von John Donne<sup>412</sup> – bittet er

<sup>408</sup> *merī aṅguliyaṁ anvarat uske bāloṁ meṁ cal rahī haiṁ. samay merī muṭṭhī meṁ hai... umra bīt rahī hai... Ibid., 71.*

<sup>409</sup> *merī aṅguliyaṁ uske bāloṁ se nīce phisal gaiṁ... ...ek umra bīt gaī. śām kā jhūṭpuṭā phir ghirne lagā. Ibid., 71-72.*

<sup>410</sup> Zu diesen Wegen bzw. Pfaden, die nebeneinander verlaufen und sich sporadisch wieder kreuzen, siehe auch Erzähleinheit 24.

<sup>411</sup> *kal vah lauṭ jāegā – jamśedpur... phir... ek din – landan. nahīm... uske bāre meṁ nahīm socūṁgī. usse pahle to abhī na jāne kitnī umreṁ bītī haiṁ. usne kahā thā na, vah punarjanm meṁ viśvās karne lagā hai. uske binā gujar nahīm hai. kuch ṭhaharkar maiṁ bhī lauṭ jāūṁgī jamśedpur. kitne ajnabī ho jāēṁge ham donoṁ... kabhī phir vah din āegā... ham dubārā dillī lauṭēṁge... Ibid., 72.*

<sup>412</sup> Im Original lautet dieser Vers „For God’s sake hold your tongue, and let me love“. In seinem Gedicht *The Canonization* setzt der Dichter und katholische Priester John Donne (1572-1631) zwei Liebende mit Heiligen gleich bzw. verortet die (romantische) Liebe in einen theologischen Kontext. Labriola 1973. Donne wurde zu Beginn des 20. Jh. im Zusammenhang mit T. S. Eliots *The Waste Land* eingehend

sie zu schweigen: Nur, wenn sie die Kontrolle über ihren Körper aufgebe, könne sie dem Lauf der Zeit Einhalt gebieten. Manu gibt sich ihm hin, während sie in einem weiteren inneren Monolog festhält, dass die Gestaltung der Zeit nun in ihrer eigenen Hand liegt:

Ja, ich kann einfach nicht still sein. Das fällt mir so schwer. Wie schnell doch das ‚Morgen‘ heraneilt, und das ‚Heute‘ gleitet mir aus der Hand. Ich möchte das Heute festhalten, indem ich rede und immer weiter rede... oder mir einfach nicht bewusstmache, wie es allmählich vergeht. Ich habe gehört, dass ein Mensch, der gehängt werden soll, die ganze Zeit redet. Wenn ich schweige, dann lastet die Zeit wie ein Klumpen auf meiner Brust und... kriecht... nur... ganz langsam... voran...

„Versuche nicht, die Zeit festzuhalten“, sagte er, „halte die Schnüre locker und lasse den Drachen steigen. Und dann sieh zu... wie der Abstand zwischen einem Augenblick und der Unendlichkeit ausgelöscht wird.“

Ich entspannte meinen Körper... und schloss die Augen. Es lag nun in meiner Hand, die Zeit zu gestalten...

...warum sollte ich mich fürchten... wer weiss, wann das Morgen kommen wird...<sup>413</sup>

Mit Bezug auf die Formen der Rede und die Erzählstimme lässt sich zusammenfassend festhalten, dass in dieser Erzähleinheit innere Monologe der Ich-Erzählerin dominieren, in die zwei kurze Wortwechsel der beiden Liebenden eingeflochten sind. Nebst den genannten Sprech- und Denkhandlungen lassen sich nur einige wenige Handlungen in Raum und Zeit ausmachen, da die beiden einzigen Figuren, die in diesen Passagen auftreten, zunächst geradezu erstarren und verstummen: Manu sitzt reglos und schweigend auf dem Sofa, er kniet vor ihr nieder, vergräbt seinen Kopf in ihrem Schoss, sie verbirgt ihre Tränen und fährt ihm mit der Hand durchs Haar, während sie sich in ihre Gedanken bzw. in ihr Unterbewusstsein (*avacetan*) verliert.<sup>414</sup> Nachdem sie einige Worte gewechselt haben, reflektiert die Ich-Erzählerin über den Lauf der Zeit und die Ungewissheit ihrer gemeinsamen Zukunft, bevor sie den Geliebten daran erinnert, vor seiner Abreise mit ihr zusammen Delhi zu besichtigen.

---

rezipiert – wobei dieses Schlüsselwerk der Moderne auch in *Cittakobrā* erwähnt wird, nämlich als Manu und Richard sich auf dem Weg zu einer Ausstellung verlaufen (Texteinheit 12).

<sup>413</sup> *hām, mujhse cup nahīm rahā jā rahā. bahut kaṣṭ ho rahā hai. ,kal’ kitnī tejī se pās bhāgā ā rahā hai, ,āj’ hāth se chūṭā jā rahā hai. bol-bolkar mairī use pakṛe rahnā cāhtī hūm... yā uske gujarne se anjān banī rahnā cāhtī hūm. sunā hai, phāmsī par laṭkane jātā huā insān khūb bolne lagtā hai. cup rahtī hūm to ṭīle-sā ākar vakt chātī par baiṭh jātā hai aur... bahut... dhīre-dhīre... āge... saraktā hai. „samay ko pakarṅkar rakhne kī kośīś mat karo“, usne kahā, „ḍorī dhīlī chor do. pataṅg ko ūmcā uṭhne do. phir dekho... kṣaṇ aur anant kāl kā antar miṭ jāegā.“ mairī apnā badan dhīlā chor diyā. āmkheṁ mūnd līṁ. samay kā āviṣkār svayaṁ kar ḍālā... ḍar kaisā... kal to jāne kab āegā... Ibid., 72-73.*

<sup>414</sup> Diese Szenerie des Abschiednehmens wird auch in Erzähleinheit 22, in der das letzte Treffen der beiden Liebenden geschildert wird, erzählt.

Mit Bezug auf den Aspekt der Zeit lässt sich resümieren, dass in den reflexiven, nicht-narrativen Passagen, die durch Introspektion und das Pausieren der erzählten Zeit charakterisiert sind, der unaufhaltsame Lauf der Zeit, die ins Leere (*śūnya*) verströmt, thematisiert wird – wobei an diesen Stellen die Binnenerzählung einmal mehr von der Erzählgegenwart der Rahmenerzählung überlagert wird, in der Manu über die unendliche Leere der Ebene reflektiert.<sup>415</sup> In markantem Kontrast zu dieser Ausdehnung der Zeit steht das Schrumpfen des Raumes. Der Raum in dieser Erzähleinheit ist insofern auf einen Punkt reduziert, als die beiden Liebenden wie erstarrt in der Abgeschiedenheit von Richards Hotelzimmer sitzen. Der reglose Körper der Ich-Erzählerin, die auf dem Sofa sitzt, während sie dem Geliebten monoton durch das Haar fährt, fungiert zunächst nur als Plattform für ihre Gedankenberichte, bis sie sich im Zuge der (nur angedeuteten) körperlichen Vereinigung mit dem Geliebten aus ihrem quälenden Gedankenkarussell zu lösen vermag. Der Raum wird nicht nur durch das weitgehende Fehlen von Bewegungen in Raum und Zeit bestimmt, sondern auch durch Sinneswahrnehmungen konstituiert, und zwar primär durch den Akt des Sehens. Der Blick auf ihre Hand, die unablässig durch das Haar ihres Geliebten streichelt, rhythmisiert die Wahrnehmungen und Gedankengänge der Ich-Erzählerin. Mit Bezug auf die Fokalisierung lässt sich denn auch konstatieren, dass Manu den Blick exklusiv auf ihr eigenes Inneres wendet, während der Geliebte von ihren Wahrnehmungen unberührt bleibt.

#### *Manus und Richards Traumreise* [Erzähleinheit 11]

Die elfte Erzähleinheit, die rund drei Seiten umfasst (S. 73-76) und in drei Abschnitte gegliedert ist, folgt chronologisch unmittelbar auf die vorangehende Erzähleinheit. Sie besteht aus einem inneren Monolog der Ich-Erzählerin, in dem sie über den Liebesakt mit Richard, die Bedeutung eines eigenen Namens und die Notwendigkeit einer eigenständigen Existenz (*astitva*) sinniert. Während der intimen Zweisamkeit mit dem Geliebten im Hotelzimmer begibt sich Manu auf eine phantastische Gedankenreise durch die ganze Welt, die verschiedene Stationen umfasst: eine Insel im Pazifik, das Buschland und die Redwood-Trees in Australien, eine Oase in der Wüste und ein japanischer Sandgarten. Im Zuge dieser Gedankenreise, während der die romantische Liebe des Paares mit einem paradiesisch-utopischen Naturzustand assoziiert wird, erklingen immer wieder zwei Laute (*śabd*), nämlich „Manu“ und „Richard“. Erst in diesem Prozess der Enträumlichung und Entzeitlichung werden die beiden Hauptfiguren also erstmals mit ihren Eigennamen bezeichnet, nachdem in den vorangehenden Erzähleinheiten lediglich

---

<sup>415</sup> Zu Manus Wunsch nach einem Zustand der Bewusstlosigkeit, nach Entsagung und dem Eintritt in eine Leere, der auch in der Rahmenerzählung – und auch der „*Prakriyā*“ – verhandelt wird, siehe Kapitel 6.3.

anhand von Personalpronomen oder mit ihren Familiennamen auf sie verwiesen wurde.<sup>416</sup> Das unermüdliche Erklingen von Richards Namen veranlasst die Ich-Erzählerin dazu, über die Bedeutung eines eigenen Namens (*nām*) bzw. einer eigenständigen Existenz (*astitva*) nachzudenken. Manu suggeriert in diesem Zusammenhang, dass ihr Ehemann schweigend und ganz selbstverständlich Unterordnung und Anpassung von ihr verlangt habe, und sie stumm dieser Forderung nachgekommen sei – eine negative Wahrnehmung des Ehemannes, die durch die narrative Vermittlung noch verstärkt wird. Nachdem die Ich-Erzählerin bisher nur im Rahmen von gesellschaftlichen Anlässen und dabei nur mit ihrem Familiennamen „Frau Goyal“ angesprochen wurde, denkt sie nun über die Bedeutung eines eigenständigen Namens (*nām*) nach. Sie äussert den Wunsch nach Befreiung bzw. Erlösung (*mukti*) und das Recht auf selbstbestimmte Hingabe (*samarpaṇ*) – ein Recht, das sie, wie in dieser Erzähleinheit deutlich wird, durch den Ehebruch mit Richard nun auch für sich selbst einfordert:

Du bist mein Name.

Indem ich dir meinen Namen gebe, werde ich dich mir zu eigen machen. Dein Sein wird sich auflösen. Nur meine Existenz wird Bestand haben und du wirst bloss dessen Namen tragen. Mein Name wird auch dein Name sein. Alles, was du aus deinem Inneren heraus erschaffen wirst, wird meinen Namen tragen.

... dies hatte jemand gesagt... vor Jahren... nein, nicht gesagt, sondern gefordert. Jeden Augenblick, jeden Moment, hatte er mit einem stummen Befehl verlangt, ich möge mich ihm schweigend hingeben. Zwei Menschen, die einen einzigen Namen tragen. Warum dann noch bitten, geschweige denn argumentieren?

Aber ich habe dies nicht akzeptiert. Ich habe mich gegen diese schweigende Vorherrschaft aufgelehnt.

Nein, ich will meinen eigenen Namen. Auch wenn die Existenz, die sich daraus ableitet, nichts bedeuten mag, so will ich ihn dennoch. Ich will frei sein und ein Recht auf Hingabe.

Einen unabhängigen Namen... heute habe ich ihn bekommen. Ist es mein oder sein Name?

Richard-Richard-Richard...!<sup>417</sup>

<sup>416</sup> Manu wendet sich in ihrem inneren Monolog erneut an ein „Du“, womit in dieser Passage jedoch nicht Richard, sondern ein glorioser Künstler (*he virāt kalākār*) bzw. ein japanischer Priester im Sandgarten gemeint ist, den sie mit ihren Ausführungen nicht zu kränken beabsichtigt.

<sup>417</sup> *tum merā nām ho. maiṁ tumheṁ apnā nām dekar apnā banā lūṁgā. tumhārā astitva miṭ jāegā. hogā bas merā astitva aur tum mātra uskā nām. merā nām hī tumhārā nām hogā. tumhāre bhītar se sṛjan bhī hogā to sirph mere nām kā. ...kisī ne kahā thā... barsom pahle... nahīm, kahā nahīm thā, cāhā jarūr thā. har pal, har kṣaṇ, mūk ādeś de, maun samarpaṇ māṁgā thā. ek nām ke do insān. phir nivedan kaisā aur kaisā tark? par maimne svīkār nahīm kiyā. mūk ādhipatya ke viruddh vidroh kar diyā. nahīm, mujhe merā nām cāhie. uskā astitva bhale hī kuch na ho, phir bhī mujhe cāhie. merī mukti mujhe cāhie. samarpaṇ kā adhikār mujhe cāhie. ek mukt nām... āj mujhe mil gayā. merā yā uskā? ricard-ricard-ricard...! Ibid., 75.*



Im Anschluss daran setzt die Ich-Erzählerin ihre Ehe in Kontrast zu ihrer romantischen Liebesbeziehung, wobei sie betont, dass diese tiefe Verbindung ihrem gegenseitigen freien Willen entspringt und nur durch den Tod aufgelöst werden kann:

Nicht ‚mein Richard‘, nur ‚Richard‘. Die Verzierungen im Wüstensand; die Musik, die von den Wellen des Pazifiks gespielt wird; die ewigen, unendlich langen Redwood-Bäume im australischen Busch – ihr seid Richard. Nicht mein Richard, einfach Richard.

Sag es einmal – Manu... nur Manu... sag es doch... immer und immer wieder.

*Flesh unto flesh... we are one.*

Wir sind eins, aber wir gehören einander nicht. Wir sind verschieden, und doch eins – aus freiem Willen... Willen? Was für ein Wille? Wir sind eins, weil wir als zwei nicht leben konnten... Der Wind und der Priester haben das Muster im Sand doch gemeinsam geschaffen, nicht?

Wir sind eins in diesem Augenblick... hier... auf der Insel im Pazifik... im dichten Dschungel Australiens... in der Oase, die in der Wüste verborgen liegt... bezaubert von der Seele des abstrakten Bildes, das der Wind geschaffen hat... hier im Zimmer des Hotel Claridges in Delhi – hier herrscht der Friede des pazifischen Ozeans... die Einsamkeit des australischen Busches... die Schönheit des japanischen Sandgartens...

Wir sind in unserer Umarmung eingeschlafen, und in unserem Unterbewusstsein schwingen noch immer zwei Laute – Richard-Manu... Manu-Richard.

Sein Name wird weiterhin ihm gehören, und mein Name mir. Er hat nicht gesagt, du bist mein, sondern nur Manu... Manu... Manu!

Und ich habe nicht gesagt, mein Herr und Gebieter... Sondern nur Richard... Richard... Richard...

„*Flesh unto flesh, we are one*“, sagte er, „wir sind eins“.

Wir wurden eins und dann wieder zwei. Aber dieser Augenblick war bis in unser Innerstes vorgedrungen. Bis zu unserem Tod wird er uns begleiten...

„*Till death do us part.*“

Bis zum Tod werden wir nicht voneinander getrennt sein. Und auch wenn dem nicht so sein sollte – dieser Augenblick, als wir, Richard und Manu, eins geworden waren, wird dennoch immer mit uns sein – *till death do us part*...<sup>418</sup>

---

<sup>418</sup> *mere ricarḍ nahīm, bas ricarḍ. ret ke reṭile pratimān, praśānt mahāsāgar kī laharom ke saṅgīt, āṣṭreliyan buś ke saghan-sudīrgh vrkṣ, tum ricarḍ ho. mere nahīm, bas ricarḍ. kaho na ek bār – manu... bas, manu... kaho na... bār-bār. phlaiś anṭu phlaiś... vī āṛ van. ham ek haiṁ, par ek-dūsre ke nahīm. ham alag haiṁ, par ek – apnī marzī se... marzī? kaisī marjī? ham ek haiṁ, kyoṁki do nahīm rah sake... havā aur pujārī ne milkar banāī hai na ret par nakkāśī? ham ek haiṁ is kṣaṇ... yahām... praśānt mahāsāgar ke dvīp par... āṣṭreliyā ke saghan jaṅgal meṁ... registān meṁ chipe nakhlistān par... havā se banī ebṣṭrekṭ citrakalā kī ātmā se vaśībhūt... yahām dillī ke klārīj hoṭal ke kamre meṁ – praśānt mahāsāgar kī śānti hai yahām... āṣṭreliyan buś kā ekānt... ret ke udyān kā niḥsarg. ham donom ek-dūsre kī bāmhom meṁ so cuke haiṁ aur do śabd hamāre avacetan meṁ ab bhī gūṁj rahe haiṁ – ricarḍ-manu... manu-ricarḍ. uskā nām uskā rahā, merā merā. usne nahīm kahā, tum merī ho, bas kahā, manu... manu... manu...! maimne nahīm kahā, mere svāmī... kahā, bas, ricarḍ... ricarḍ... ricarḍ... “phlaiś anṭu*

Die Ich-Erzählerin imaginiert erneut eine paradiesisch-utopische Welt, durch die sie mit ihrem Geliebten wandelt. Die beiden Liebenden, die sich ja nach wie vor in Richards Hotelzimmer im *The Claridges* in Delhi befinden, sind nach dem Liebesakt ermattet eingeschlafen, während in ihrem Unterbewusstsein (*avacetan*) noch immer ihre Namen schwingen. Manus Nachdenken über ihre Eigennamen, über die Hingabe und über ihre Eigenständigkeit wird leitmotivisch strukturiert von einem Bibelzitat, nämlich „Flesh unto flesh – we are one“.<sup>419</sup> Manu artikuliert dieses Zitat zuerst lediglich in ihren Gedanken und damit nur für den Leser bzw. die Leserin rezipierbar, bevor Richard es in direkter Rede wiederholt und damit hörbar bekräftigt. Die Erzählerin insistiert darauf, dass die tiefe Verbindung zwischen ihr und ihrem Geliebten bis zum Tod Bestand und Gültigkeit haben wird. In ihrer Gewissheit wird sie erneut von Richard mit einem Zitat aus der christlichen Tradition bestärkt, nämlich „Till death us do part“ – einem Gebot, das im *Book of Common Prayer* bzw. der Agende der anglikanischen Kirche enthalten ist und die Unauflöslichkeit der ehelichen Bindung besagt. Die Erzähleinheit endet mit Manus Fazit, dass sie und Richard, da sie den Geschlechtsverkehr vollzogen haben, eins bzw. vermählt sein werden, bis der Tod sie scheidet. Wie diese Ausführungen belegen, rückt die Erzählerin somit die Beständigkeit und das religiös-metaphysische Wesen ihrer Liebe, die sie mit einem archaischen Naturzustand frei von Einflüssen der Zivilisation assoziiert, in den Fokus.

#### *Der letzte Tag: Eine weitere Traumreise* [Erzähleinheit 12]

In einer weiteren Erzähleinheit, die vier Seiten umfasst (S. 76-80) und in drei Abschnitte gegliedert ist,<sup>420</sup> wird erzählt, wie sich die beiden Liebenden am folgenden Tag um neun Uhr morgens wieder in Richards Hotelzimmer treffen. In diesen Passagen, in denen sich Manu und Richard ihre Ungeduld und Sehnsucht füreinander versichern, überwiegt direkte Figurenrede und damit zeitdeckendes Erzählen, wodurch das Intermezzo der beiden Liebenden als unmittelbar gegenwärtig und wahrhaftig dargestellt wird. Die Ich-Erzählerin erklärt, wie sie

---

*phlaiś, vī ā van”, usne kahā, “ham ek haim”. ham ek hue, phir do ho gae. par vah kṣaṇ hamāre bhītar praviṣṭ kar gayā. mṛtyu tak hamārā sāthī... “ṭil daith dū as pārṭ.” ham mṛtyu tak alag nahīm hoṃge. ho bhī gae – ham, ricard aur manu, to bhī vah kṣaṇ hamāre sāth rahegā jab ricard aur manu ek hue the – ṭil daith dū as pārṭ... Ibid., 75-77.*

<sup>419</sup> Anhand dieses Satzes wird in der Genesis 2.24 das Ideal der Vermählung insofern normativ gesetzt, als Mann und Frau – womit archetypisch Adam und Eva im Paradies gemeint sind – aufgefordert werden, den Bund der Ehe zu schliessen, der bis zu ihrem Tod Bestand haben wird, und „ein Fleisch“ bzw. eins zu werden, um für Nachkommen zu sorgen.

<sup>420</sup> Obwohl nach dem letzten Abschnitt von Erzähleinheit 11 nur ein kurzer Abstand steht, der normalerweise zwei Abschnitte (und nicht Erzähleinheiten) voneinander abgrenzt, werden die folgenden Passagen als eine zwölfte Erzähleinheit aufgefasst – einerseits aufgrund der narrativen Gestaltung, andererseits wegen der darin geschilderten Inhalte.

ihre täglichen Besuche bei Richard bewerkstelligt, indem sie Treffen mit alten Freundinnen vortäuscht. Die Notwendigkeit, dass sie abends wieder nach Hause bzw. in ihr Elternhaus in Delhi geht, begründet sie damit, dass ihre Töchter sie brauchen – während sie ihren Mann einmal mehr verschweigt: „Die ganze Nacht über sind wir voneinander getrennt. Ich kann nur tagsüber zu ihm gehen. Meine Familie ist es gewohnt, dass ich tagsüber ausgehe. Jedes Jahr komme ich einmal nach Delhi und bin viel unterwegs – ich habe sehr viele alte Freundinnen... hatte. Nun gibt es nur noch ihn. Wenn es Abend wird, muss ich wieder nach Hause. Ich habe zwei Töchter... die brauchen mich.“<sup>421</sup> Am Ende der Erzähleinheit wird geschildert, wie die beiden Liebenden sich erneut auf eine ihrer phantastisch-metaphysischen Traumreisen begeben, wobei der körperlich-sexuelle Akt selbst erneut nur vage skizziert wird.

#### *Der letzte Tag: Auf dem Weg zur Karikaturen-Ausstellung* [Erzähleinheit 13]

In der nächsten Erzähleinheit, die sechs Seiten (S. 80-86) umfasst und in zwei Abschnitte gegliedert ist, wird ein Gespräch der beiden Liebenden dokumentiert, das sie am Nachmittag des letzten Tages ihres ersten Treffens in Delhi geführt haben. Manu und Richard diskutieren auf dem Weg zu einer Karikaturen-Ausstellung im *Gandhi Darshan* über Religion, soziale Missstände, den Kapitalismus, die Industrialisierung und den Kommunismus. Der erste Abschnitt wird überwiegend in direkter Figurenrede, in der sich kaum Verba Dicendi und erzählte Rede finden, wiedergegeben, wodurch die Diskussion lebhaft, unmittelbar und gegenwärtig anmutet. Im zweiten Abschnitt wird in Gedankenberichten und direkter Figurenrede dokumentiert, wie sich die beiden Liebenden während ihrer Diskussion verlaufen und in einen heftigen Streit geraten, wobei Manu Richard eine „imperialistische Mentalität“ (*tum logom kī sāmrājyavādī mānsiktā*) bzw. Überheblichkeit und Rechthaberei vorwirft.<sup>422</sup>

#### *Manus Orchideenvision* [Erzähleinheit 14]

In Erzähleinheit 14, die einen Umfang von sechs Seiten hat (S. 86-92) und in drei Abschnitte unterteilt ist, hält die Ich-Erzählerin in einem inneren Monolog fest, wie sie, in der Abenddämmerung reglos auf dem Bett liegend, den ruhig schlafenden Richard unverwandt betrachtet (*mair̥m ekṭak use dekh rahī hūm*). Sie beobachtet, wie die Abenddämmerung in das

<sup>421</sup> *rāt-bhar alag rahte haiṃ ham log. din ke vakt mair̥m uske pās ā sāktī hūm. gharvāloṃ ko ādat hai din meṃ mere bāhar jāne kī. sāl meṃ ek bār dillī ātī hūm to khūb ghūmtī hūm – dher sārī purānī sāheliyāṃ haiṃ... thīṃ. ab to bas vah hai. sām ghir āne par ghar lauṭ jānā hotā hai. do bacciyāṃ haiṃ... unheṃ merī zarūrat hotī hai* Ibid., 77. Wie an dieser Stelle angedeutet wird, sind für Manu ihre Töchter der ausschlaggebende Grund, weshalb sie, wie in Erzähleinheit 15 erwähnt wird, erst in rund 30 Jahren ihren Ehemann bzw. ihre Familie verlassen möchte, um mit ihrem Geliebten zusammenzuleben.

<sup>422</sup> Zu den Inhalten von Manus und Richards Diskussion siehe Kapitel 6.4.

Zimmer kriecht, aber sein Gesicht und sein Körper, der von einem weissen Laken bedeckt ist, frei von jeglichen Schatten bleiben. Den Blick auf ihr Inneres richtend, sinniert sie – die ihren Geliebten ja nur tagsüber und nicht im Schutz der Dunkelheit treffen kann – über die Umkehr von Tag und Nacht: „Nunmehr betrachten wir den Tag als Nacht und die Nacht... als Tag? Wissen wir etwa, wann es Nacht wird, und wann Tag? Was bleibt uns tagsüber nur zu tun? Wir liegen herum und denken nach, das ist alles. Über die Nacht.“<sup>423</sup> Im Anschluss daran richtet sie den Blick wieder auf den schlafenden Geliebten:

Er ist reglos, wie eine Statue. Am Leben, aber reglos. Und ich... meine Ohren registrieren das leise Geräusch meiner Atemzüge, deshalb weiss ich, dass die Zeit verstreicht – mit einem jeden Atemzug. Aber in meinem Körper ist keine Bewegung. Derart reglos liege ich da, dass ich zweifle, ob ich selbst noch am Leben bin. Unverwandt betrachte ich ihn... die Atemzüge zählend, warte ich auf den Augenblick, wenn er die Augen öffnen und mich ansehen wird. Unbeschreiblich wird dieses Glück sein.<sup>424</sup>

Während dieses unablässigen, reglosen Schauens bzw. im Zuge dieser Fokalisierung beginnt sich der schlafende Geliebte vor ihren Augen in eine Leiche zu transformieren, eingebettet in einen Sarg, bedeckt von perlweiss-gelben Orchideen mit dunkelvioletten Herzen. Die Ich-Erzählerin entsinnt sich bei dieser Vision eines Gesprächs, das sie und Richard einige Monate früher in Jamśedpur geführt hatten. In direkter Figurenrede wird sodann dokumentiert, wie Manu ihrem Geliebten damals versprochen hatte, nach seinem Tod seinen Sarg (*kaphan*) mit Orchideen zu schmücken. Nachdem Richard zu seinem Erstaunen festgestellt hatte, dass perlweiss-gelbe Orchideen mit dunkelvioletten Herzen in Manus Garten in Jamśedpur ohne ihr Zutun wuchsen, hatte er sie zudem gebeten, sie für immer blühen zu lassen.

An diesem Punkt ihrer Erinnerungsreise fragt sich die Ich-Erzählerin, wie denn die Orchideen in diesem Hotelzimmer aufblühen konnten, und räsoniert in Gedanken, dass dafür sicherlich ein Gott (*koī bhagvān*) oder das Schicksal (*niyati*) verantwortlich gemacht werden könne. Ihren Blick wieder auf das Zimmer, in dem sie sich befindet, und den reglos daliegenden Geliebten richtend, beginnt sie lautlos seinen Tod zu beklagen, als er, von ihren Tränen benetzt, plötzlich wieder zum Leben erwacht: Richard öffnet die Augen, und das grüne Licht seiner Augen, das die Dunkelheit wie eine Flamme durchbricht, verleiht ihr ein Gefühl unermesslichen Friedens.

<sup>423</sup> *ājkal ham dupahar ko rāt mānne lage haiṁ aur rāt ko... din? patā caltā hai, kab rāt huī, kab din? din hī meṁ kyā karnā hotā hai hamēṁ? leṭe-leṭe soṭe raṭe haiṁ, aur kyā. rāt ke bāre meṁ.* Ibid. 87.

<sup>424</sup> *vah sthir hai – mom kī pratimā kī tarah. sajīv, par sthir. aur maiṁ... mere kān merī sāṁsōṁ kā spandan sun rahe haiṁ, islie jāntī hūṁ, samay bīt rahā hai – har sāṁs ke sāth. varnā mere badan meṁ harkat nahīṁ hai. itnī sthir hūṁ maiṁ ki khud apne jindā hone par śak ho rahā hai. ekṭak maiṁ use dekh rahīṁ hūṁ... sāṁseṁ gīntī us kṣaṇ kā intajār kar rahī hūṁ jab vah āṁkh kholkar mujhe dekhegā. avarṇanīya hai vah sukh.* Ibid. 87.

Er trocknet ihre Tränen und lockert die Atmosphäre mit einigen scherzhaften Bemerkungen auf. Am Ende der Erzähleinheit sprechen die beiden Liebenden leichthin darüber, dass sie sich nun nach ihren Flitterwochen (*hanīmūn*) wieder ihren Alltagspflichten widmen müssen. Richard fordert sie auf, ihn nicht zu vergessen (*mujhe yād karo*), und verspricht ihr, noch mindestens vier Tage zu bleiben. Dieses abschliessende Zwiegespräch der beiden Liebenden, im Laufe dessen sie sich ihrer gemeinsamen Zukunft versichern, wirkt durch das szenische Erzählen unmittelbar, wahrhaftig und gegenwärtig.<sup>425</sup>

In diesen Passagen treten, wie stets nach der ersten Erzähleinheit, lediglich Manu und Richard als handelnde Figuren auf. Doch nicht nur das Figurenarsenal, sondern auch deren Handlungen in Raum und Zeit sind spartanisch: Manu liegt reglos auf dem Bett und betrachtet unverwandt den schlafenden Geliebten, sie lauscht ihrem Atem, der das Fortschreiten der Zeit signalisiert, lässt ihre Gedanken schweifen, visioniert Richard in einem von gelb-blauviolett Orchideen beladenen Sarg, und beklagt schliesslich stumm seinen (vermeintlichen) Tod.<sup>426</sup> In dieser Erzähleinheit – wie auch in der Erzählgegenwart und in zahlreichen Passagen innerhalb der Binnenerzählung – fungiert der reglose Körper der Ich-Erzählerin somit nur als Plattform für ihre inneren Monologe, die durch das Betrachten der äusseren und der inneren Welt ausgelöst werden. Richard liegt reglos schlafend auf dem Bett, bis er die Augen öffnet und sie in ein heiteres Gespräch verwickelt. Die wichtigste Handlung in dieser Erzähleinheit ist folglich, wie auch in der Erzählgegenwart und in zahlreichen Passagen in der Binnenerzählung, das Schauen: Manu sieht und erzählt, wie sie Richard beobachtet – doch dieser erwidert ihre Blicke (vorerst) nicht. Durch diese Fokalisierungen (Manus Blicke auf Richard und auf ihr Inneres) und durch ihre Beschreibung der gleichsam eingefrorenen Szenerie wird die Erzählung vorangetrieben, wobei Manus Wahrnehmungen und Beschreibungen verschränkt werden mit ihren Reflexionen über Licht und Dunkel. Erst als die Ich-Erzählerin zu weinen beginnt – notabene eine Handlung

---

<sup>425</sup> Ibid., 86-92.

<sup>426</sup> Unbeantwortet bleibt die Frage, ob Richard nicht nur vermeintlich, wie hier geschildert wird, sondern irgendwann tatsächlich stirbt. In Erzähleinheit 4, in der sich die beiden Liebenden während einer Probe am Theater von Jamsédpur über den Tod und den Suizid unterhalten, bittet Manu ihn, ihr eine dunkelviolet-grüne Orchidee zu schicken, sobald er von ihrem, Manus, Tod erfahre. Die Erzählerin erwähnt schliesslich, dass sie im Falle seines Todes ein Zeichen von ihm bekommen werde, und sinniert in einer subjektiven Vorausblende, die sich zeitlich nicht verorten lässt, über die Orchideen als einem Symbol für Richards Tod: „...die Orchideen sind unterdessen vertrocknet, aber nicht verblasst; stattdessen ist ihre dunkelviolet-grüne Farbe noch intensiver geworden. Nicht immergrün – immertrocken! Die Zeit ist stehengeblieben... für sie... für mich. Er hatte noch etwas gesagt – er werde keine Nachricht von seinem Tod schicken. Ich werde es von alleine wissen... aber das war sehr viel später...“ (*...ārkiḍ sūkh cuke, par badraṅ nahīm hue; balki jāmunī-harā raṅg to sūkhkar aur pukhtā ho gayā. sadābahār nahīm, sadāsuṣk! samay ṭhahar gayā hai... unke lie... mere lie. ek bāt aur usne kahī thī – apne marne kī khabar vah nahīm bhejgā. mujhe khud-ba-khud patā cal jāegā... par vah bahut bād kī bāt hai...*) Ibid., 36-37.

in Raum und Zeit – und ihre Tränen den schlafenden Geliebten aufwecken, kommt ein Gespräch über die glücksverheissende Zukunft in Gang, welches durch das zeitdeckende Erzählen als unmittelbar gegenwärtig und wahrhaftig dargestellt wird.

Mit Bezug auf den Raum lässt sich konstatieren, dass sich die beiden Liebenden wieder in Richards Hotelzimmer aufhalten. Da sie praktisch keine Bewegungen ausführen, reduziert sich der physische Raum auf das Bett bzw. den Punkt, auf dem sie wie eingefroren liegen. In dieser Erzähleinheit, die etwa vier Tage vor dem ersten Abschied spielt, glaubt Manu im Tod ihren einzigen Widersacher zu erkennen, denn nur er – und nicht etwa der nahende Abschied – kann angeblich ihre romantische Sehnsuchtsliebe bedrohen. Die (beinahe) zum Stillstand gebrachte erzählte Zeit, die Reduktion des Raums, die Sparsamkeit der Figurenhandlungen in Raum und Zeit bzw. die Relevanz von (stumm oder hörbar) artikulierten Gedanken und der Blick als Motor für das Erzählen lassen sich auch, wie oben ausgeführt, in Erzähleinheit 10, mit der der erste Abschied eingeläutet wird, ausmachen. In diesen Passagen, die dieser Episode zwar vorangestellt sind, chronologisch aber erst drei Tage später spielen, wird geschildert, wie Manu nach Richards Ankündigung, er werde am nächsten Tag abreisen, in seinem Hotelzimmer auf dem Sofa sitzt, derweil er reglos vor ihr kniet.

Nachdem Manu damit vier Episoden, die am vorletzten bzw. letzten Tag ihres ersten Treffens spielen, und diese Erzähleinheit, die etwa vier Tage vor dem ersten Abschied datiert und damit als Rückblende aus dem Erzählzeitpunkt der vorangehenden vier Erzähleinheiten zu verstehen ist, eingeschoben hat, zögert sie den Bericht über den ersten Abschied, der in Erzähleinheit 10 angekündigt wurde, nicht mehr länger hinaus.

#### *Der letzte Tag: Der erste Abschied [Erzähleinheit 15]*

Erzähleinheit 15 ist rund 5.5 Seiten lang und in vier Abschnitte unterteilt, die chronologisch aufeinander folgen. Der erste Abschnitt, der sich über 4.5 Seiten erstreckt, ist markant länger als die nächsten drei Abschnitte, die zusammen nur eine knappe Seite umfassen.

In diesen Passagen wird geschildert, wie die beiden Liebenden am letzten Tag ihres ersten Treffens in Delhi voneinander Abschied nehmen müssen. Die (physische) Trennung der beiden Liebenden wird jedoch nicht erzählt, sondern Sprech- und Denkhandlungen untergeordnet, was bereits durch den Umfang der Abschnitte zum Ausdruck gebracht wird: der erste Abschnitt bzw. das Gespräch der beiden Liebenden, in dessen Zentrum das Versprechen steht, sich jedes Jahr zu treffen, bis sie endgültig zusammenleben können, ist weit umfangreicher als die folgenden drei Abschnitte zusammen, in denen die Ich-Erzählerin über die unmittelbar nahende Trennung sowie den physischen und psychischen Schmerz, den sie darob verspürt, sinniert.

Der erste Abschnitt besteht ausschliesslich aus direkter Figurenrede, die nicht eingeführt wird und in der sich keinerlei Verba dicendi oder Passagen in erzählter Rede finden. Die Interaktion der beiden Figuren, bei denen es sich, wie im Laufe des Gesprächs deutlich wird, um Manu und Richard handelt, wird somit als reine Szene und damit ohne narrative Distanz präsentiert. Da die Erzählstimme weitgehend zurücktritt und sich keine Fokalisierungsinstanz ausmachen lässt, wird die Gegenwärtigkeit und Lebhaftigkeit dieses Gesprächs noch wirkungsvoller zum Ausdruck gebracht. Die beiden Liebenden versichern sich gegenseitig, dass nur noch 30 Jahre vergehen müssen, bis sie ihre Ehepartner verlassen werden, sie endlich zusammenleben können und Richard ihr in den Flitterwochen (*hanīmūn*) die ganze Welt zeigen wird. Sie tauschen sich aber auch über die Reaktionen ihres Umfelds aus, denn die „Leute“ (*log*) bzw. die gesellschaftlichen Kreise, in denen sie sich bewegen, reden offenbar über ihr Verhalten und stellen Mutmassungen an über eine aussereheliche Affäre. Manu merkt an, dass ihr Ehemann Maheś beunruhigt ist über ihre Alleingänge, während Richard berichtet, dass seine Ehefrau ihn ihre Eifersucht wissen lässt. Als Manu die Befürchtung äussert, sie könnten sich nicht mehr wiedersehen, verspricht Richard, jedes Jahr zu kommen, ungeachtet dessen, ob er sich in Europa (*yūrop*), Asien (*eśiyā*) oder Afrika (*aphrīkā*) befinden wird. Nachdem die beiden Liebenden sowohl die zeitliche und räumliche Distanz, die sie beide fortan trennen wird, als auch die gesellschaftlichen Restriktionen, denen sie unterliegen, trivialisiert haben, zieht sich die Ich-Erzählerin in ihre Gedanken zurück und reflektiert in einem inneren Monolog, der sich über drei Abschnitte erstreckt, über den Schmerz und die Verzweiflung, die sie ob dem nahenden Abschied von Richard verspürt. Sie klammert sich an den Gedanken, dass die Seele bzw. das Herz (*man*) das Wesentliche sind, und dass ihre Gefühle für Richard nicht vergehen werden. Nach dem Gespräch der beiden Liebenden, das von Optimismus und Leichtigkeit geprägt war, artikuliert Manu ihre desperaten Empfindungen nur noch stumm in ihren Gedanken und verbirgt diese somit vor Richard – nicht aber vor dem Leser bzw. der Leserin. Die Konzentration auf ihr Inneres wird dabei durch die interne Fokalisierung und das zeitdehnende Erzählen zusätzlich unterstrichen:

Ein paar Schritte... ganz wenige Augenblicke... eine so kurze Entfernung... warum schreit mein Herz dennoch immer wieder auf... unaufhörlich...

Ich weiss, ich weine nur deshalb nicht, weil er nicht weint. Und er weint nicht, weil ich nicht weine...

Einige Augenblicke... sage ich gerade...

Ein paar Schritte... sagt er gerade... eine so kurze Entfernung...

Aber... ein jeder Knochen des Körpers löst sich auf...

Was ist schon der Körper... Fleisch, Knochen und Haut. Blut, Wasser und Luft. Das Wesentliche ist doch das Herz...

...Und dennoch... die Haut zieht sich zusammen... das Fleisch klagt laut... das Blut verwandelt sich in Wasser... der Atem stockt...

Weil der Körper das ist, was bleibt, wird er auch altern.

Dreissig Jahre. Nur dreissig Jahre. Dann werden wir unsere *Flitterwochen* feiern.

In einem Jahr wird er kommen. Ein Jahr... nur dreihundertfünfundsechzig Tage. In dreihundertfünfundsechzig Tagen werde ich ihn wiedersehen können. Mein Versprechen wiederholen können. Seins hören... dann bleiben nur noch neunundzwanzig Jahre. Dann achtundzwanzig... siebenundzwanzig... sechsundzwanzig... fünfundzwanzig...

Jedes Jahr wird es ein Jahr weniger sein... unzählige Augenblicke...

Heute geht er aus Indien fort. Nur einige tausend Meilen weit. Meist wird er sich in Europa aufhalten, manchmal auch in Afrika, es kann aber auch sein, dass er für einige Tage in die Nähe kommen mag... irgendwo hierher nach Asien...

Verzweifelt brach ich schliesslich in Tränen aus.

Aber... das ist nichts... nur das Blut des Körpers verwandelt sich in Wasser und strömt aus den Augen... sonst nichts...<sup>427</sup>

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in dieser Erzähleinheit einmal mehr Sprech- bzw. Denkhandlungen dominieren, nämlich einerseits das für beide hörbar artikulierte Versprechen von Richard, er werde jedes Jahr nach Indien kommen, und andererseits Manus nur in Gedanken geäusserte Zweifel und Nöte. Die Zurückweisung der (physischen) Trennung der beiden Liebenden wird aber nicht nur, wie oben ausgeführt, durch den Umfang der Abschnitte und durch die Formen der Rede, sondern auch durch Zeit- und Raumvorstellungen sowie durch Figurenhandlungen zum Ausdruck gebracht. Mit Bezug auf den Aspekt der Zeit lässt sich

---

<sup>427</sup> *cand kadam... thoṛe-se pal... itnī-sī dūrī... man phir bhī cītākār kyom kar rahā hai... barābar... main jāntī hūm, ro main sirph islie nahīm rahī kyomki vah nahīm ro rahā. aur vah islie nahīm ro rahā kyomki main nahīm ro rahī... kuch pal... main kah rahī hūm... cand kadam... vah kah rahā hai... itnī-sī dūrī... par... śarīr kī ek-ek haḍḍī galī jā rahī hai... śarīr kyā hai... māms-haḍḍī-tvacā. rakt-pānī-havā. aslī cīt to man hai... phir bhī... tvacā sikuṛ rahī hai... māms hāhākār kar rahā hai... rakt pānī ban rahā hai... sāms ghuṭ rahā hai... śarīr jo thahrā... yūm hī umra baṛhtī hai śarīr kī. tīs sāl. sirph tīs sāl. phir ham apnā hanīmūn manāenge. ek sāl bād vah āegā. ek sāl... sirph tīn sau paīmsaṭh din. tīn sau paīmsaṭh din bād main uskā munh dekh pāūngī. apnā vādā duhrā sakūngī. uskā sunūngī... phir bacenge keval untīs sāl. phir aṭṭhāīs... sattāīs... chabbīs... paccīs... har sāl, ek sāl kam hogā... anginat pal... āj vah hindustān chorkar jā rahā hai. bas kuchek hajār mīl kī dūrī par. jyādātar vah yūrop meṁ rahegā yā kabhī aphrikā meṁ yā ho saktā hai, kuch dinom ke lie pās ā jāe... yahīm kahīm eśiyā meṁ... ākhīr phuggā mārkar main ro hī paṛī. par... yah kuch nahīm hai... bas śarīr kā rakt pānī bankar āmkhom se bah rahā hai... aur kuch nahīm... Ibid., 97-98.*



resümieren, dass sich das Erzähltempo in den einzelnen Abschnitten merklich verlangsamt. Entspricht die Unterhaltung der beiden Liebenden einer Szene, ist das Erzähltempo des inneren Monologs im Wesentlichen als eine Dehnung zu bestimmen, wodurch das Bestreben der Ich-Erzählerin, den Abschied hinauszuzögern, unterstrichen wird. Der physische Raum kann nicht bestimmt werden, da die Erzählstimme und Fokalisierungsinstanz weitgehend zurücktreten. So lässt sich nur mit Blick auf die vorangehenden Erzähleinheiten erschliessen, dass sich das Paar in Richards Hotelzimmer im *The Claridges* aufhält. Die Relevanz von Sprech- und Denkhandlungen für die Beziehung der beiden Liebenden wird zudem dadurch unterstrichen, dass als einzige Bewegung in Raum und Zeit nur das (Nicht-)Weinen ausgemacht werden kann. Die beiden Liebenden, deren genaue Position oder deren Agieren im Raum nicht bestimmt werden kann, sind damit in ihrer physischen Präsenz kaum fassbar, zumal sie schliesslich verstummen bzw. Manu sich nurmehr in ihren Gedanken artikuliert, bevor sie ihren Tränen freien Lauf lässt. Wie auch in Erzähleinheit 10, in der Manu angesichts des nahenden Abschieds reglos und still weinend auf dem Sofa sitzt, derweil Richard vor ihr kniet, und in Erzähleinheit 14, in der sie reglos auf dem Bett liegt, den schlafenden Geliebten betrachtet und in Tränen ausbricht, ist das Weinen – nebst dem Sprechen und Denken – die einzige Figurenhandlung. Die äussere Welt interessiert in diesen Passagen nicht als physische Realität oder als Handlungsraum, sondern ist Gegenstand der Auseinandersetzung des Liebespaars mit seiner Zukunft. Im Laufe von Manus und Richards Unterhaltung wird klar, dass sich ihre Aufenthaltsorte und Aktionsradien – wie in den Erzähleinheiten 1 und 5 bereits angedeutet wurde – gegensätzlich gestalten werden: Manu wird bei ihrem Mann in Indien bleiben und auf ihren Geliebten warten, während dieser in der ganzen Welt umherreisen und nur einmal im Jahr nach Indien kommen wird. Die Räume, die sie sich in der Zukunft gemeinsam erschliessen wollen, verheissen jedoch Glück und Freiheit: Flitterwochen (*hanīmūn*) in Paris – der Stadt der Liebenden – und Reisen in verschiedene Städte in Europa und Asien. Richard wird Manu aber nicht nur die ganze Welt zeigen, sondern spricht gar von einem Paradies (*jannat*) auf Erden, das in der Zukunft auf sie beide warten wird. Doch entgegen ihrer momentanen Gebundenheit an Ort und Zeit – Manu wird in Indien bleiben müssen, Richard wird in der Welt umherreisen, wie es ihm beliebt, sie werden sich in den kommenden Jahren für jeweils nur ein paar Tage in Richards Hotelzimmer treffen – betonen beide die Nichtigkeit von Raum und Zeit; eine Trivialisierung, die von Manu in ihrem inneren Monolog zunächst fortgeführt wird. Doch allmählich rückt der menschliche Körper (*śarīr*) mit seinen Bestandteilen in ihr Bewusstsein als ein Erfahrungsraum, in dem sich der Schmerz über den nahenden Abschied in Form von

leidvollen körperlichen Empfindungen manifestiert. Während ihr Körper dem Lauf der Zeit unterworfen ist, werden ihr Geist bzw. ihre Gedanken (*man*) und ihre Liebe Bestand haben. Vom Zeitpunkt des Erzählens her betrachtet steht zweifelsfrei fest, dass diese Liebe scheitern wird, denn Richard reist nur fünf Jahre lang einmal im Jahr für einige wenige Tage nach Indien, bis er nach etwa sieben oder acht Jahren ihre Beziehung auflöst. In dieser Erzähleinheit werden aber durch die erzählerische Gestaltung die Gewissheit einer gemeinsamen Zukunft und das gegenseitige Versprechen, ihre Liebe zu erhalten, in den Vordergrund gerückt, und die tatsächliche, physische Trennung und der daraus resultierende Schmerz zurückgedrängt. Der Abschied von Manu und Richard wird als eine rein körperliche, aber nicht als eine emotionale oder geistige Trennung dargestellt. Ihre Gefühle werden die zeitliche und räumliche Distanz zwischen ihnen überdauern und transzendieren: auch wenn sie an Orte und Zeiten gebunden sind – ihre Liebe ist es oder soll es eben nicht sein.

### **Manus Alltag an der Seite von Maheś [Themenkomplex 3 / Erzähleinheiten 17-20]**

Wie bislang dargelegt, liegt in den ersten beiden Themenkomplexen von *Cittakobrā* die Aufmerksamkeit auf Manus und Richards Bekanntschaft am Theater in Jamsédpur, auf ihrem heimlichen ersten Treffen in Delhi und auf dem ersten Abschied, der einerseits von stummem Schmerz und einsamer Verzweiflung überschattet wird, andererseits aber auch das Versprechen auf eine gemeinsame Zukunft mit sich bringt. Mit Erzähleinheit 16 rückt eine neue Thematik in den Fokus, nämlich Manus Reflexion über ihre Vergangenheit, die ab dem Zeitpunkt ihrer Hochzeit beleuchtet wird, über ihre existentielle Einsamkeit, über ihren Alltag und ihr Selbstbild als Haus- und Ehefrau. Zudem werden in diesem Themenkomplex erneut Beziehungen austariert, einerseits zwischen Manu und der Gesellschaft, wobei Manus Ehemann als Bindeglied dient, und andererseits zwischen Manu und ihrem Mann sowie ihrem Geliebten. Zwischen Erzähleinheit 16, mit welcher dieser dritte Themenkomplex eröffnet wird, und der ersten Erzähleinheit lassen sich nicht nur mit Blick auf die darin verhandelte Thematik, sondern gerade auch wegen ihrer Scharnierfunktion zwischen zwei Teilen der Erzählung signifikante Übereinstimmungen ausmachen: der Rahmenerzählung bzw. Erzählgegenwart und der Binnenerzählung bzw. Manus Erinnerungsreise einerseits, und der verheissungsvollen Zeit der Liebenden in Jamsédpur und Delhi (Themenkomplex 1 und 2) sowie Manus von existentieller Einsamkeit und Desillusionierung überschattetem Alltag an der Seite ihres Mannes andererseits (Themenkomplex 3).

### *Zwiegespräche und (Ein)Geständnisse [Erzähleinheit 16]*

Erzähleinheit 16, die kurz nach Manus erstem Abschied von Richard spielt, umfasst zehn Seiten (S. 98-108) und ist in fünf Abschnitte unterteilt. Die Abschnitte 1, 3 und 5, die chronologisch direkt aufeinander folgen, bilden den zentralen Erzählstrang und umfassen rund 8 Seiten. Manu und Maheś, die nach ihrem Aufenthalt in Delhi wieder nach Jamsédpur zurückgekehrt sind, wo sie seit etwa vier Jahren leben, sitzen in ihrem Wohnzimmer. Sie trinken Tee und sprechen über Maheś' berufliche Zukunft, ihre Ehe und die Liebe. An zwei Stellen dieser Unterhaltung werden subjektive Rückblenden der Ich-Erzählerin eingeschoben, die einen Umfang von einer halben bzw. zwei Seiten aufweisen (Abschnitte 2 und 4). Darin sind Gespräche dokumentiert, die zu einem früheren Zeitpunkt geführt wurden, und die inhaltlich eng an das im Haupterzählstrang gerade Thematisierte anknüpfen.

#### *Übersetzung von Erzähleinheit 16:*

Maheś trank den letzten Schluck Tee, zündete sich eine Zigarette an und sagte aufgeräumt:

„Heute habe ich meine Stelle aufgegeben.“

„Was?! Aufgeben?“, sagte ich.

„Ja.“

„Warum?“

„Einfach so. Mir war einfach danach. Lange genug in Jamsédpur gelebt.“

„Hast Du anderswo schon eine feste Stelle?“

„Aber nein.“

„Verhandelst du gerade?“

„Nein. Und ich habe auch nicht die Absicht, als Angestellter zu arbeiten.“

„Was wirst du dann machen?“

„Mal sehen... irgendetwas Eigenes...“

Ich hielt kurz inne, mich an frühere Gespräche erinnernd. „Etwas Eigenes?“, fragte ich,

„möchtest Du eine Fabrik gründen?“

„Vielleicht.“

„Dafür brauchst du aber Geld, nicht?“

„Ja.“

„Woher wirst du das bekommen?“

„Wir werden sehen... Die Regierung gewährt Kredite... In der Altersvorsorge wird wohl auch noch etwas sein... Irgendwoher wird es dann schon kommen... Und wenn nicht, dann...“, er lachte leichthin, „werden wir deinen Schmuck verkaufen.“

Ich lachte auch.

„Wo wirst du sie gründen?“, fragte ich.

„Irgendwo, das werde ich sehen... Nun werde ich erst einmal ein paar Tage lang verreisen.“

„Und ich?“

„Du kannst doch nach Delhi gehen.“

„Was? Du willst durch die ganze Welt reisen und ich soll in Delhi sitzen und nach deinen Kindern sehen?“ , entfuhr es mir.

Maheś sah mich verdutzt an und sagte: „Nein... Wenn du möchtest, dann reise du durch die Welt und ich werde auf die Kinder aufpassen.“

„Du? Was weißt du denn über Kinder?“

„Nichts. Aber musst du deswegen etwa alles wissen?“

„Ich bin doch eine Frau.“

„Na und?“

„Das ist meine Aufgabe.“

„Wer sagt das?“

„Warum hätte ich sonst Kinder?“

„Nur deswegen hast du keine Kinder bekommen.“

„Wieso dann?“

Einen Moment lang schwieg Maheś, dann sagte er: „Als wir geheiratet haben, da liebtest du mich, und du wolltest all das tun, was eine gewöhnliche indische Frau deiner Meinung nach tut, um ihren Ehemann glücklich zu machen.“

Nun sah ich ihn erschrocken an.

Er war plötzlich ernst geworden.

Einfach so ohne Grund lacht er nicht. Sein Lachen hat immer eine tiefere Bedeutung.<sup>428</sup>

Ich erinnerte mich an jenen Tag ganz am Anfang, als ich ihn mit Richard bekannt gemacht hatte.

---

<sup>428</sup> *maheś ne cāy kā ākhirī ghūmṭ bharā, sigreṭ jalāl aur khuśmijājī se kahā, “naukrī choṛ dī āj.” “kyā! kyā choṛ dī?” maimne kahā. “hām.” “kyom?” “yūm hī. bas tabīyat huī. bahut rah lie jamśedpur.” “kahīm dūsrī jagah pakkī huī hai?” “nahīm to.” “bāt cal rahī hai?” “nahīm. aur naukrī karne kā irādā hī nahīm hai.” “phir kyā karoge?” “dekhem... kuch apnā kām...” “apnā kām?” kuch ṭhaharkar maimne pūchā, purānī bātem yād karke, “phaikṭarī lagānā cāhte ho?” “śāyad.” “uske lie paise kī jarūrat hotī hai na?” “hām.” “kaise milegā?” “dekhemge... sarkār udhār detī hai. ...praviḍeṇḍ phaṇḍ meṁ kuch hogā... idhar-udhar se ho hī jāegā... aur na huā to...” vah halke se haṁsā, “tumhāre jevar bec deṁge.” maim bhī haṁs dī. “lagāoge kahām?”, maimne kahā. “kahīm bhī dekhūmām... abhī to kuch din ghūmkar āūmḡā.” “aur maim?” “dillī calī jānā.” “kyā! tum duniyā-bhar ghūmoge aur maim dillī meṁ baiṭhkar tumhāre bacce dekhūmḡī!”, mere muṁh se niklā. maheś ne caumkkar merī taraph dekhā. kahā, “nahīm... cāho to tum duniyā-bhar meṁ ghūm āo, baccom ko maim dekh lūmḡā.” “tum? baccom ke bāre meṁ kyā jānte ho?” “kuch nahīm. par isīlie kyā tumheṁ sab-kuch jānnā ho?” “maim aurat jo hūm.” “to?” “yah merā kām hai.” “kisne kahā?” “varnā mere bacce kyom hote?” “islie to tumhāre bacce nahīm hue.” “phir kislie hue haim?” kṣaṇ-bhar maheś cup rahā, phir bolā, “jab hamārī śādī huī to tum mujhe pyār kartī thīm aur vah sab-kuch karnā cāhtī thīm jo tumhāre khayāl se ām hindustānī aurat pati ko khuś karne ke lie kartī hai.” ab caumkkar maimne maheś kī taraph dekhā. vah ekdam saṁjīdā thā. vaise bhī binā kāraṇ vah haṁstā nahīm. uskī haṁsī kā hameśa koī gahrā matlab rahtā hai. Ibid., 98-100.*

„Das ist Richard Hutchinson“, hatte ich sie einander vorgestellt, „und dies ist mein Mann... Maheś Goyal.“

Maheś war plötzlich in Lachen ausgebrochen.

Wir hatten ihn beide erstaunt angesehen.

„Was ist los?“, hatte ich ihn mit gesenkter Stimme gefragt, „warum lachst du?“

Er antwortete mir nicht, sondern streckte Richard die Hand entgegen und sagte: „Ich bin Maheś, Herr Hutchinson, ich brauche nicht als Ehemann vorgestellt zu werden.“

Auch Richard hatte gelacht.

„Nennen Sie mich ruhig Richard!“, hatte er gesagt.

Und mich eifersüchtig angesehen. Später hatte er einmal angemerkt – in dieser ganzen Angelegenheit tut mir nur Maheś leid.<sup>429</sup>

„...und du?“, fragte ich nun, „was wolltest du?“

„Ich habe dich nicht geliebt“, sagte er in unverändert ernstem Tonfall.

Wie erstaunlich es doch war, dass das, was ich nun wie eine feststehende Tatsache zur Kenntnis genommen habe, vor zehn Jahren mein Herz in Aufruhr versetzt hätte.

Ich habe es schon immer gewusst... auch als ich mit ihm verheiratet wurde, wusste ich es... für Maheś war es nicht mehr als eine vereinbarte und arrangierte Hochzeit. Liebe gab es nur auf meiner Seite, nur bei mir...

Aus Angst hatte ich ihn nie gefragt, ob er mich liebte oder nicht. Denn wenn er nun klar und deutlich gesagt hätte – nein! Maheś sagt die Wahrheit. Schweigend schickte ich mich darin, ihm all das zu geben, was meiner Meinung nach ein gewöhnlicher Mann von seiner Ehefrau verlangen durfte. Ein schönes und wohnliches Heim, saubere und gesunde Kinder, eine attraktive, gepflegte, gewandte und aufmerksame Gattin. Eine vollendete Gastgeberin gegenüber Freunden und gesellschaftlichen Kreisen. Sehr schnell waren wir in der Kleinstadt Gorakhpur als vorbildliches Ehepaar bekannt geworden. Gleich nach der Hochzeit hatten wir dort gelebt.

Acht Jahre lang habe ich mich nicht einen einzigen Tag lang mit eigenen Augen gesehen und vielleicht... auch Maheś nicht.

Ob wir in einer Kleinstadt lebten oder in einer Grossstadt, die Art und Weise, wie ein gewöhnliches Gesellschaftsmitglied die Gesellschaft wahrnahm, wurde auch zu meiner Sichtweise. Wenn ich damals in den Spiegel blickte, zeigte er mir nicht mein eigenes Gesicht,

---

<sup>429</sup> *mujhe yād ho āyā vah dīn, jab śūrū-śūrū meṁ maimne ricarḍ ko usse milvāyā thā. “yah ricarḍ hacisan haiṁ”, maimne paricay karvāyā thā, “aur ye haiṁ mere pati... maheś goyal.” maheś sahsā haṁs parā thā. ham donoṁ ne cauṁkkar uskī taraph dekhā thā. “kyā huā?”, maimne dabī āvāj meṁ pūchā thā, “haṁse kyom?” usne mujhse kuch na kahkar ricarḍ kī taraph hāth barhā diyā thā. kahā thā, “māim maheś hūm, miṣṭar hacisan, pati honā merā paricay nahūm hai.” ricarḍ bhī haṁs diyā thā. “mujhe ricarḍ kahie na!” usne kahā thā. aur merī taraph raṣka ke sāth dekhā thā. bād meṁ kahā bhī thā ek bār – is pūre hādse meṁ mujhe hamdardī sirph maheś se hai. Ibid., 99.*

sondern die abstrakte Gestalt irgendeiner gewöhnlichen Frau der Gesellschaft. Das war mein Selbstbild... den ganzen Tag lang... doch...

Niemand wusste, dass ich abends, wenn Maheś nach Hause kam, ihn mit angehaltenem Atem ansah und diese eine Frage, die ich nie gestellt hatte, mich unaufhörlich quälte – liebt mich Maheś? So, wie ich ihn liebe...? Nun gut, nicht ganz genau so, wie ich es tue, liebt er mich überhaupt? Oder liebt er mich gar nicht?

„...du weisst es also?“, fragte ich.

„Ja.“

„Hast du es schon damals gewusst?“

„Ja.“

„Warum hast du mich dann geheiratet?“

Maheś schwieg einen Augenblick, dann sagte er: „Wie alt war ich, als wir geheiratet hatten?“

„Zweiunddreissig“, sagte ich.

Er lachte ein wenig.

„Es gibt keine Gewissheit, dass ein jeder in seinem Leben die Liebe erfährt“, sagte er.

„Aber, wenn die Liebe da ist... wenn es sie gibt, was dann?“, fragte ich zaghaft.

„Dann ist das eben so“, sagte Maheś und sah mich etwas erstaunt an.

„Und wenn du jemanden geliebt hättest?“, fragte ich.

„Dann hätte ich sie geheiratet.“

„Und wenn du jetzt jemanden lieben würdest?“

„Auch, wenn du da bist?“

„Ja.“

„Jemand anderen?“

„Ja.“

„Und wenn ich dich lieben würde?!“, sagte er und lachte wieder ein wenig.

„Antworte auf meine Frage. Bitte, weiche mir nicht aus. Wenn du verheiratet wärst und dich in jemand anderen verlieben würdest? Was dann?“

„Wenn das so wäre... wenn das wirklich so wäre...“ Maheś blieb für eine Weile in Gedanken versunken.

Mir schien, als ob er sich sehnlichst wünschte, er könnte irgendeine Lüge von sich geben... aber nicht zu lügen vermochte. Ich erinnerte mich nicht, dass Maheś in diesen zehn Jahren in irgendeiner wichtigen Angelegenheit jemals gelogen hätte.

Nach langem Ringen sagte er sanft, aber bestimmt: „Ich glaube nicht an die Fesseln der Ehe, Manu!“

Als er die Augen hob, sah er mich nicht an.

Mein Mut wuchs.

„Und wenn ich jemanden lieben würde?“, fragte ich.

Er schwieg.

„Sag doch, und wenn ich jemanden lieben würde?“

Ich weiss nicht, wie lange Maheś stumm blieb. Mir schien, als habe er meine Frage vergessen und begonnen, an etwas Anderes zu denken. Erst heute hat er doch gekündigt. Es gab gewiss vieles, über das er nachdenken musste. Ein Mann, der eine derart sichere und hohe Stelle aufgeben kann, der... der ist zu allem fähig.

Schliesslich brach Maheś sein Schweigen. In unverändert leisem und ernstem Tonfall sagte er: „Sag es mir wenn möglich nicht.“<sup>430</sup>

Richard hatte gesagt: „Beichten ist feige!“

„Aber ihr praktiziert doch die Beichte“, hatte ich gesagt.

„Die Katholiken.“

„Bist du Protestant?“

„Ja.“

„Bist du nicht zur Beichte verpflichtet?“

---

<sup>430</sup> “aur tum?” ab maimne pūchā, “tum kyā cāhte the?” “maim to tumhem pyār nahīm kartā thā.” usne usī samjīdā āvāj meṁ kahā. kitne acaraj kī bāt hai ki jis bāt ko sunne par, das sāl pahle, merā hṛday hāhākār kar uṭhā, ab ek sthāpit tathya kī svīkṛti kī tarah maimne sun-bhar lī hai. maim hameśā jāntī rahī hūm... jab usse vivāh kiya thā, tab bhī jāntī thī... maheś ke lie yah ek taysūdā, suniscit vivāh se adhik kuch nahīm hai. pyār sirph merī taraph hai, sirph merī. dar ke māre kabhī usse pūchā nahīm thā, vah mujhe pyār kartā hai yā nahīm. kahīm usne sāph-sāph kah diyā – nahīm! sac kah rahā hai maheś. maim cupcāp use vah sab dene meṁ juṭ gāi thī, jo mere khyāl se ek ausat pati patnī se cāh saktā thā. sundar-sucāru ghar-grhasthī, sāph-svasth bacce, sajī-samvarī-sughar-sajag patnī. dostoṁ kī bharpūr khātirdārī, sāmājik mel-milāp. bahut jaldī ham donoṁ gorakhpur ke us choṭe śahar meṁ ādarś dāmpati kī tarah maśhūr ho gae the. śādī ke phauran bād ham gorakhpur rahte the. āṭh sāl tak maimne ek din bhī khud ko apnī najaroṁ se nahīm dekhā aur śāyā... maheś ko bhī nahīm. ham choṭe śahar meṁ rahe yā bare meṁ, samāj ke ausat ādmī kī dṛṣṭi meṁ samāj kī dṛṣṭi hī merī dṛṣṭi banī rahī. un dinon to darpan dekhne par bhī mujhe apnī sūrat nahīm, samāj kī ausat aurat kā amūrt rūp hī dikhtā thā. vahī merā svarūp thā... din-bhar... par... koī nahīm jāntā thā, sām ke jhupṭe meṁ jab maheś ghar lautā hai to maim sāms rokkar uskā mukh nihārā kartī hūm aur vahī praśn, jo maimne kabhī pūchā nahīm, mujhe jhīmjhōṛtā rahtā hai – kyā maheś mujhe pyār kartā hai? vaise jaise maim kartī hūm... acchā, na sahī vaise, jaise maim kartī hūm, kartā to hai? kyā bilkul kartā hī nahīm? “...to tum jānte ho?” maimne kahā. “hām.” “tab bhī jānte the?” “hām.” “phir tumne mujhse śādī kyom kī?” maheś kṣaṇ-bhar cup rahā, phir bolā, “merī umra kyā thī jab hamārī śādī huī?” “battīs sāl” maimne kahā. vah tanik-sā haṁs diyā. “har kisī ke jīvan meṁ prem ho hī, yah jarūrī nahīm hai” usne kahā. “par agar ho... agar ho to?” kātar svar meṁ maimne kahā. “to hogā hī” maheś ne kuch acaraj ke sāth merī taraph dekhkar kahā. “agar tumhārā kisī se pyār hotā?” maimne kahā. “to usī se śādī kartā.” “agar ab ho? tumhāre rahte?” “hām.” “kisī aur se?” “hām.” “aur jo tumse ho!” usne kahā aur phir tanik-sā haṁs diyā. “mere savāl kā javāb do. plīj, ṭālo mat. agar vivāhit rahte hue kisī aur se pyār ho? agar tumhārā ho?” “agar ho... sacmuc ho...” maheś der tak soc meṁ ḍūbā rahā. mujhe lagā, vah bahut cāh rahā hai, kisī tarah jhūṭh bol de... par bol nahīm pā rahā. mujhe yād nahīm, in das varṣon meṁ maheś ne kabhī kisī baṛī bāt ko lekar jhūṭh bolā ho. lambī kasmakās ke bād usne dhīme par spaṣṭ svar meṁ kahā, “vivāh ke bandhan meṁ merā viśvās nahīm hai, manu!” āmkh uṭhākar usne merī taraph nahīm dekhā. merī himmat baṛh gāi. “aur jo merā ho?” maimne kahā. vah cup rahā. “bolo na, agar mujhe kisī se prem ho?” na jāne kitnī der maheś cup rahā. mujhe lagā, vah merā praśn bhūlkar kuch aur socne lagā hai. āj hī to usne naukrī choṛī hai. uske pās socne ko bahut-kuch hogā. jo ādmī yūṁ sahasā lagī-lagāī pakkī, ūmce ohade vālī naukrī choṛ saktā hai vah... kuch bhī kar saktā hai. ākhīr maheś ne cuppi toṛ dī. usī dhīme-samjīdā svar meṁ kahā, “ho sake to mujhse kahnā mat. Ibid., 100-103.

„Nein.“

„Was wirst du Jenny sagen?“

„Nichts.“

„Ist es nicht eine Lüge, wenn du ihr nichts sagst?“

„Mag sein. Aber zu reden, den eigenen Schmerz jemand anderem aufzubürden, ist das etwa nicht feige? Der Person, der du etwas angetan hast, alles zu erzählen, entspringt einzig dem Wunsch, die eigene Schuld zu verringern und einen ehrenhaften Eindruck zu hinterlassen. Aber wie diese Person sich dann fühlen mag, das weisst du doch, oder? Eifersucht und Unsicherheit werden sie keinen Augenblick mehr in Frieden leben lassen.“

„Hältst du es für ein Vergehen? Empfindest du Schuld?“

„Nein.“

„Warum nicht?“

„Vielleicht deshalb, weil du für mich ein Teil Gottes... nein... ganz zu Gott geworden bist. Ohne dich bin ich unvollständig.“

„Empfindest du es nicht als Vergehen vor Gott? Ist es keine Sünde für dich?“

„Nein.“

„Was ist dann eine Sünde?“

„Was mich als Sünder fühlen lässt.“

„Weil du dich nicht als Sünder fühlst, deshalb ist es keine Sünde?“

„Genau.“

„Das heisst, eine Sünde ist es für einen selbst, nicht gegenüber Gott!“

„Ja.“

„Du hast keine Sünde begangen, weil du mich aus freien Willen gewählt hast, im vollen Bewusstsein. Du selbst hast das gewählt, was als Sünde bezeichnet werden könnte?“

„Ja.“

„Aber die Gesellschaft wird es doch als Sünde auffassen?“

„Die Gesellschaft ist nicht Gott.“

„Aber du bist es?“

„Ich bin eine Form Gottes.“

„Dann ist es die Gesellschaft auch. Du bist ein Teil der Gesellschaft.“

„Gott hat den Menschen nach seinem Bild geschaffen, aber nicht die Gesellschaft.“

„Du meinst, der Mensch hat Gott geschaffen, nach seinem Bild?“

„Du kannst das sagen, ich nicht. Aber Gott bestimmt über Geburt und Tod des Menschen, nicht über seine Willenskraft. In der Bibel steht geschrieben: 'Thou mayest' – du kannst es tun, wenn du möchtest.“

„Das heisst, wir handeln nach unserem eigenen Willen?“

„Ja.“



„Du hast mich aus freien Stücken gewählt?“  
 „Ja.“  
 „Fühlst du in deinem Inneren keine Schuld?“  
 „Nein.“  
 „Dann, Richard, wirst du immer bei mir sein.“<sup>431</sup>

Maheś stand auf und trat zu mir. Er legte seine Hand auf meinen Kopf. Nun war es mir nicht mehr möglich, sein Gesicht zu sehen.

Er lachte wieder leichthin. Ein aufrichtiges Lachen, das aber voller Traurigkeit war.

„Mir ist etwas ausgesprochen Merkwürdiges widerfahren, Manu“, sagte er, „vielleicht genau zu der Zeit, als du aufgehört hast, mich zu lieben... habe ich begonnen, dich zu lieben.“

Was sagt er da, Maheś?

Ja... vielleicht... es ist wahr... wenn meine Augen nur dorthin geblickt hätten.

Nachdem ich Richard getroffen hatte, erlangte ich meinen eigenen Blick zurück, aber ich richtete ihn nicht auf Maheś. Sonst hätte ich es bemerken müssen... Er spricht die reine Wahrheit, Maheś.

Aber ich... Richard...

Ich liebe ihn. Nur ihn.

Mir war danach zumute, mich in Maheś's Schoss fallen zu lassen, ihn an meine Brust zu ziehen und laut zu weinen... Was soll ich tun, Maheś, ich liebe ihn... Richard... ihn... nur ihn... er ist nicht hier... ich habe keine Möglichkeit, mit ihm zu gehen. Dennoch liebe ich ihn... nur ihn.

Ob jemand anderes das versteht oder nicht, Maheś wird meinen Schmerz sicher begreifen.

Obwohl er bei der Hochzeit und in der Zeit danach gewusst hatte, dass ich ihn liebte und er

---

<sup>431</sup> *ricarḍ ne kahā thā – “kanphaiśan kāyratā hai.” “par tum log to kanphaiśan karte ho” maimne kahā thā. “kaitholiks.” “tum proṭaiśaiṅṭ ho?” “hām.” “tumhāre lie bādhyatā nahīm hai?” “nahīm.” “jainī se kyā kahoge?” “kuch nahīm.” “na kahnā jhūṭh bolnā nahīm hogā?” “hogā. par kahnā, apnī vyathā ko dūsre ke sir maṛh denā, kāyratā nahīm to kyā hai? jiske prati aparādh huā ho, use sab kuch batlā denā, gaurvānvit anubhav karke apnā aparādh kam karne kī cāh se paidā hotā hai. par uskī kyā hālat hogī, samajh saktī ho na? īrṣyā aur asurakṣā kī bhāvnā pal-bhar bhī use śānti se nahīm jīne degī.” “tumheṁ yah aparādh lagtā hai? tumhāre man meṁ gilṭ hai?” “nahīm.” “kyom nahīm?” “śāyad islie ki mere lie tum bhagvān kā aṁś... nahīm... sampūrṇ īśvar ban gāim. tumhāre binā maim apūrṇ ho gayā.” “tum ise bhagvān ke prati aparādh nahīm mānte? pāp nahīm hai yah tumhāre lie?” “nahīm.” “pāp kyā hai?” “jo mujhe pāpī mahsūs karāe.” “tum kyoṁki pāpī nahīm ho islie yah pāp nahīm hai?” “hām.” “iskā matlab pāp apne prati hotā hai, bhagvān ke nahīm!” “hām.” “tumne pāp nahīm kiyā kyoṁki tumne mujhe apnī icchā se cunā, pūre hośohvās meṁ. tumne khud vah cun liyā, jise pāp kahā jā saktā thā?” “hām.” “par samāj to use pāp mānegā?” “samāj bhagvān nahīm hai.” “aur tum ho?” “maim bhagvān kā rūp hūm.” “to samāj bhī hai. tum samāj ke aṅg ho.” “bhagvān ne vyakti ko apne svarūp meṁ gaṛhā hai, samāj ko nahīm.” “tumhārā matlab hai, vyakti ne banāyā hai bhagvān ko, apne rūp meṁ?” “tum yah kah saktī ho, maim nahīm. par bhagvān vyakti kā janm aur mṛtyu nirdhārit kartā hai, uskī icchā-śakti nahīm. bāibil meṁ likhā hai, ‘dāū meesṭ’ – tum kar sakte ho, cāho to.” “yānī karma ham apnī icchā se karte haim?” “hām.” “tumne mujhe apnī icchā se cunā?” “hām.” “tumhāre andar koī gilṭī nahīm hai?” “nahīm.” “tab ricarḍ, tum hameśā mere sāth rahoge.” Ibid., 103-104.*

mich nicht? Er wird es gewiss verstehen können, bestimmt. Und... gerade deswegen kann ich es ihm nicht sagen.

Langsam begannen die Tränen aus meinen Augen zu strömen und fielen in meinen Schoß. Ich nahm meine ganze Willenskraft zusammen, um aufrecht und bewegungslos sitzen zu bleiben, aber die Tränen vermochte ich nicht aufzuhalten. Unaufhörlich tropften sie in meinen Schoß. Ich presste die Handfläche an meine Lippen und hoffte, dass Maheś mein Gesicht nicht sehen konnte, so wie ich seins nicht sehen konnte. Maheś's Hand ruhte noch immer auf meinem Kopf.

„Sei nicht traurig“, sagte er, „vielleicht können die Menschen einander einfach nicht gleichzeitig lieben... wenn der eine liebt, so tut es der andere nicht, und wenn der andere liebt... Ich bin zu spät gekommen, Manu!“

Meine Tränen flossen stärker.

„Aber das Wesentliche ist doch zu lieben, nicht geliebt zu werden“, sagte er, vielleicht mehr zu sich selbst, doch sein Flüstern gelangte auch an mein Ohr.

Ich biss die Zähne zusammen, blieb aufrecht und still sitzen und versuchte vergeblich, die Tränen aufzuhalten.

Maheś löste seine Hand von meinem Kopf und setzte sich auf den Stuhl neben mir. Er setzte sich nicht mir gegenüber. Ich begriff, dass ich nicht wissen sollte, dass er meine Tränen gesehen hatte.

Er wird nicht erwarten, dass ich ihn ansehe, solange meine Tränen nicht versiegt sind.

„Nun – sage mir eines“, sagte er, „wenn wir Ehepaare uns lieben würden, was geschähe dann mit der Gesellschaft?“

Ich antwortete nicht. Ich konnte nicht.

Maheś lachte frei heraus.

„Wenn in einer Gesellschaft jeder Mann seine Ehefrau und jede Frau ihren Ehemann lieben würde, wer würde sich dann um das Wohl der Gesellschaft kümmern? Die Kinder würden vernachlässigt. Handel und Geschäfte würden zum Erliegen kommen. Der Motor der Politik würde zum Stillstand kommen. Die alten und bedürftigen Leute würden sterben. Alle Frauen und Männer wären nur miteinander beschäftigt und das Land würde vor die Hunde gehen. Wenn man liebt, kann man an nichts Anderes denken, nicht?“

Ich blieb stumm. Meine Tränen waren mittlerweile versiegt, aber ich traute meiner Stimme nicht.

„Wie klug und verständig unsere Gesellschaft doch ist“, fuhr er fort, „welch wunderbares Mittel hat sie doch zu ihrem eigenen Schutz gefunden. Die arrangierte Ehe. Nicht wahr? Habe ich nicht Recht?“

„Ja, du hast Recht“, sagte ich. Meine Stimme bebte ein wenig, aber ich erlangte wieder die Kontrolle über sie.

Kurz danach war ich wieder in der Lage, etwas zu sagen.

„Du... was für eine Fabrik möchtest du denn gründen?“, fragte ich.

„Mal sehen...“, sagte er, „nun bring mir erst mal noch eine Tasse Tee.“

Ich kochte Tee, reichte Maheś eine Tasse und sagte munter: „Wirklich, wir haben lange genug in Jamsēdpur gelebt. Es ist gut, wenn wir anderswohin gehen.“

„Ja. Kannst du dich erinnern, dass ich schon einmal vier Jahre lang denselben Job gehabt habe?“

„Nein. Aber so plötzlich, von einem Tag auf den anderen, hast du auch noch keine Stelle aufgegeben.“

„Mmh... ein tief eingetriebener Keil lässt sich eben nur mit einem Ruck herausreißen.“

„Können wir nun irgendwohin gehen?“, fragte ich.

„Wo würdest du denn gerne leben?“

Irgendwo, hatte ich auf den Lippen, aber ich schluckte dieses Wort wieder hinunter. Nein, das darf ich nicht sagen. Maheś wird wissen, dass es mir einerlei ist, wo ich lebe, aber genau deswegen kann ich es nicht sagen. Ob ich nun in Jamsēdpur wohne oder in Gorakhpur, in Kānpur oder Bombay, in Madrās oder Modīnagar... das ist einerlei. An all diesen Orten haben wir schon gelebt. Maheś nimmt Stellen auf und wirft sie hin wie Spielkarten. Ja... er hat Glück... beim Spiel hat er immer das Glück in der Hand... beim Spiel gewiss... aber...

Also dann... irgendein neuer Ort... Kalkutta... Hyderabad... Bangalore...

„Bangalore“, sagte ich, „Bangalore ist ein sehr schöner Ort.“

„Was ist denn so schön daran?“

„... es ist eine offene Stadt... es gibt viele Blumen... das Wetter ist angenehm... es ist nicht heiss... und auch nicht kalt.“

Maheś lächelte.

„Möchtest du etwa an einem Ort leben, wo sich nicht einmal das Wetter ändert?“, fragte er.

„Dann... Hyderabad?“, sagte ich.

„Hyderabad?“, meinte er abschätzig.

„Delhi“, sagte ich, „wir könnten in Delhi leben.“

„Ja. Dort wechselt das Wetter ständig.“

„Ja... genau...“, sagte ich gedankenverloren.

„Nun gut. Mach mir noch eine Tasse Tee“, sagte Maheś.

„Tee... mache ich...“ Eifrig erhob ich mich.

Er: „Magst Du nach Ooty fahren?“

„Ja, lass uns fahren“, sagte ich sofort.

„Wohin?“

„Wohin, sagtest du...?“

„Ooty.“

„Ooty... ja, das ist ein schöner Ort zum Leben.“

„Nicht als Wohnort, nur für die Ferien.“

„Wann fahren wir?“ , fragte ich.

„Warum kannst du nicht Nein sagen?“ , fragte Maheś leise.

Seine Stimme erschütterte mich zutiefst.

„Nicht doch“ , sagte ich mit Nachdruck, „da gibt es doch nichts abzulehnen... Wir fahren nach Ooty, dann...“

„Lass gut sein“ , sagte er, „und bring mir noch einen Tee.“<sup>432</sup>

<sup>432</sup> *maheś uṭhkar mere pās ā gayā. mere sir par apnā hāth rakh diyā. ab mere lie uskā cehrā dekh pānā nāmumakin thā. vah phir halke se hamsā. niśchal par viśādpūrṇ hamsī. “mere sāth baṛī bhārī viḍambanāghaṭ gaī hai, manu”, usne kahā, “śāyad thīk usī samay jab tumne mujhe pyār karnā band kiyā... maiṁ tumheṁ pyār karne lagā.” kyā kah rahā hai maheś? hām... śāyad... sac to hai... merī āṁkheṁ udhar dekheṁ tab na. ricarḍ se milne ke bād mujhe merī nijī dṛṣṭi vāpas mil gaī thī, par maiṁne use maheś kī taraph nahīṁ ghumāyā thā. varnā maiṁ dekhe bagair na rahī... bilkul sac kah rahā hai maheś. par maiṁ... ricarḍ... maiṁ usī ko pyār kartī hūṁ. usī ko. merā man huā, maheś kī god meṁ gir paṛūṁ aur use chāṭī se bhīṁkar jor se ro dūṁ... maiṁ kyā karūṁ maheś, maiṁ usī ko pyār kartī hūṁ... ricarḍ ko... use... usī ko... vah yahām nahīṁ hai... mere pās uske sāth jāne kā koī upāy nahīṁ hai. phir bhī maiṁ usī ko pyār kartī hūṁ... usī ko. aur koī samjhe cāhe nahīṁ, maheś merī vyathā avāśya samajh jāyegā. vaise vah jān gayā thā, vivāh ke samay aur phauran bād, maiṁ use pyār kartī hūṁ aur vah mujhse pyār nahīṁ kartā? vah jarūr samajh sakegā, jarūr. aur... isīlie use batlāyā nahīṁ jā saktā. merī āṁkheṁ se āṁsū ṭap-ṭap kar merī god meṁ girne lage. pūrī saṁkalp-śakti juṭakar maiṁ kiśī tarah sīdhī-nīscal baiṭhī rahī, par āṁsuṁ ko rok nahīṁ pāī. ṭap-ṭap kar ve girte hī rahe. maiṁ omṭhōṁ ko hathelī se dabāe ummīd kartī rahī ki jis tarah maiṁ maheś kā cehrā nahīṁ dekh pā rahī hūṁ, vah bhī merā mukh nahīṁ dekh pā rahā hogā. maheś kā hāth abhī bhī mere sir par thā. “dukh mat karnā” usne kahā, “śāyad koī bhī insān ek hī samay meṁ ek-dūsre ko pyār nahīṁ karte... jab ek kartā hai to dūsarā nahīṁ aur jab dūsarā kartā hai... derī mujhse huī, manu!” mere āṁsuṁ meṁ baṛh ā gaī. “par asal bāt pyār karnā hai, pyār pānā nahīṁ” usne śāyad apne se kahā, par uskī phusphusāhaṭ mere kāṁṁ tak pahuṁc gaī. dāṁt bhīṁce maiṁ sīdhī-nīrvāk baiṭhī rahī aur āṁsū rokne kī asaphal kośīś kartī rahī. maheś ne mere sir se apnā hāth haṭā liyā aur bagal meṁ paṛī kursī par baiṭh gayā. sāmne nahīṁ āyā. maiṁ samajh rahī thī, vah cāhtā hai, maiṁ jānkar bhī anjān banī rahūṁ ki usne mere āṁsū dekh lie haiṁ. jab tak āṁsū pūrī tarah tham na jāeṁge vah apekṣā nahīṁ karegā ki maiṁ uskī taraph dekhūṁ. “acchā – ek bāt batlāo” usne kahā, “agar ham pati aur [patnī] ek-dūsre ko pyār karen, to samāj kā kyā ho?” maiṁne javāb nahīṁ diyā. sambhav nahīṁ thā. maheś khulkar hams diyā. “agar samāj meṁ rahne vāle har pati ko apnī patnī se pyār hogā aur har patnī ko pati se, to samāj kī bhalā kaun parvāh karegā? bacchoṁ kī parvarīś band ho jāegī. vyāpār-vyavasāy ṭhapp ho jāeṁge. rājnīti kā bhaṭṭhā baiṭh jāegā. bare-būrhe mar-khap jāeṁge. sabhī strī-puruṣ ek-dūsre meṁ dūbe raheṁge aur deś rasātal ko calā jāegā. pyār hone par aur kuch nahīṁ sūjhtā, hai na?” maiṁ cup rahī. āṁsū tham cuke the, par āvāj par bharosā nahīṁ thā. “hamārā samāj kitnā sūjh-būjh vālā hai” usī ne kahā, “apnī surakṣā kā kitnā baṛhiyā upāy dhūmṛh nikālā hai. tayśudā byāh. hai na? thīk kah rahā hūṁ na maiṁ?” “thīk kah rahe ho” maiṁne kahā. galā jarā-sā thartharāyā, par maiṁne us par kābū pā liyā. kuch der bād maiṁ is sthiti meṁ ā cukī thī ki apnī taraph se kuch kah sakūṁ. “tum... tumhārā kaisī phaiṭarī lagāne kā irādā hai?” maiṁne pūchā. “dekheṁge...” usne kahā, “abhī to ek pyālā garam cāy aur pilvāo.” maiṁ tājī cāy banā lāī. use dī aur joṣīlī āvāj meṁ kahā, “sac, ham log bahut rah lie jamśedpur. acchā hai aur kahīṁ caleṁ.” “hām. tumheṁ yād hai, isse pahle maiṁne cār sāl tak lagātār koī naukrī kī hai?” “nahīṁ. par ekdam aise ek hī din meṁ choṛī bhī nahīṁ.” “hām... gahrā jamā khūṁṭā jhaṭke se ukhaṛtā hai.” “ab ham kahīṁ bhī jā sakte haiṁ?” maiṁne kahā. “kahām rahnā pasand karogī tum?” kahīṁ bhī, mere omṭhōṁ tak āyā to maiṁne vākya vāpas nīce dhakel diyā. nahīṁ, yah nahīṁ kahā jā saktā. maheś jāntā hogā, mere lie kahīṁ bhī rahnā ek samān hai, isīlie kahā nahīṁ jā saktā. maiṁ cāhe jamśedpur meṁ rahūṁ, cāhe gorakhpur, cāhe kānpur, bambaī, madrās, modī nagar... ek hī bāt hai. in sab jagah ham rah cuke haiṁ. naukrī maheś aise choṛtā-pakartā rahā hai jaise tās kā pattā. hām, kismat kā dhanī hai... bājī hameśā uske hāth rahī hai... tās kī jarūr... par... to phir... koī nayī jagah... kalkattā... haidrābād... baiṅgalor... “baiṅgalor” maiṁne kahā, “baiṅgalor bahut acchī jagah hai.” “kyā acchā*

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in dieser Erzähleinheit sowohl auf der inhaltlichen als auch der erzählerischen Ebene ausgesprochene und unausgesprochene Worte bzw. Sprech- und Denkhandlungen von zentraler Bedeutung sind. Das im Haupterzählstrang dominierende Gespräch von Manu und Maheś ist wegen seiner Länge und seines dialogischen Charakters von besonderem Interesse, zumal an anderen Stellen des Romans, wenn überhaupt, nur Gesprächsfragmente des Ehepaars aufgeführt sind. In dieses Gespräch, das im Wesentlichen einer Szene entspricht, sind zum einen zahlreiche Verba Dicendi eingeflochten, zum anderen wird es aber auch von nonverbalen Kommunikationshandlungen rhythmisiert, nämlich Lachen, Sehen bzw. Nicht-Ansehen, Erschrecken bzw. Innehalten, Schweigen und Manus Weinen.<sup>433</sup>

Manu übt in dieser Erzähleinheit als Erzählerin und Fokalisierungsinstanz zwar wiederholt Kontrolle über ihren Ehemann aus, doch lässt sie ihn auch ausführlich zu Wort kommen – ein markanter Kontrast zu den vorangehenden Erzähleinheiten, in denen Maheś, wenn überhaupt, nur als Objekt von Manus Gedanken präsent war. Die Ich-Erzählerin hingegen, die sich zu Beginn des Gesprächs noch lebhaft mit ihrem Mann über seine beruflichen Pläne unterhalten hatte, verstummt zusehends und zieht sich immer wieder in ihre Gedanken zurück. Sie hält Rückschau auf die acht Jahre ihrer Ehe, sinniert über das Naturell ihres Mannes und trauert dem abwesenden Geliebten nach. Maheś, der von der Existenz eines möglichen Nebenbuhlers und von den Empfindungen, die sie ihm und Richard gegenüber hegt, nur ahnen kann, wird somit durch die erzählerische Gestaltung systematisch und wiederholt ausgegrenzt. An zwei Punkten ihres Gesprächs sind ausserdem zwei Rückblenden der Ich-Erzählerin eingeflochten, von deren Inhalt wiederum nur der Leser bzw. die Leserin, nicht aber Maheś erfährt. Durch diese inneren Monologe und die Analepsen treten wiederholt Dehnungen bzw. Pausen auf, die das Gespräch des Ehepaars zusätzlich zum Stocken bringen.

Aussergewöhnlich ist das im Haupterzählstrang dominierende Zwiegespräch aber nicht nur wegen seiner Länge und seines dialogischen Charakters, sondern auch wegen der darin

---

*hai?” "...khulā-khulā hai... phūl bahut haiṁ...mausam barhiyā hai... garmī nahīm partī... sardī bhī nahīm.” maheś muskarāyā. “aisī jagah kyā rahnā jahām mausam tak na badlatā ho” usne kahā. “to... haidrābād?” maiṁne kahā. “haidrābād?” usne hikārat se kahā. “dillī” maiṁne kahā, “dillī rah sakte haiṁ.” “hām. vahām mausam hardam badlatā rahtā hai.” “hām... vahī to...” maiṁ anmanī ho calī thī. “acchā, ek pyālā cāy aur pilāo” maheś ne kahā. “cāy... banātī hūṁ” maiṁ tatpartā se uṭhkar kharī ho gaī. “ūṭī calogī?” usne. “calo” maiṁne phauran kahā. “kahām?” “kahām kah rahe the tum?” “ūṭī.” “ūṭī... hām, acchī jagah hai rahne ke lie.” “rahne ke lie nahīm, ghūṁne ke lie.” “kab calnā hai?” maiṁne kahā. “tum kisī cīj ko manā kyom nahīm kar rahīm?” maheś ne dhīme se kahā. uske svar ne mujhe betarah hilā diyā. “nahīm to” maiṁne jor dekar kahā, “vah to... koī bāt manā karne vālī huī jo nahīm... ūṭī caleṁ to...” “choṛo” usne kahā, “cāy banā lāo.” Ibid., 104-108.*

<sup>433</sup> Gerade als Maheś über die romantische Liebe und die arrangierte Ehe spricht, zeigen sich markante Unterschiede in ihrem Verhalten: Maheś monologisiert, während Manu schweigt; er lacht frei heraus, derweil sie mit Mühe und Not ihre Tränen zurückhält; er artikuliert hörbar seine Gedanken, sie hingegen ringt um ihre Beherrschung und traut (vorerst) ihrer Stimme nicht.

thematisierten Inhalte. Manu und Maheś sprechen – wie es den Anschein hat, zum ersten Mal – über ihre Kinder, die Mutterschaft, das Ideal der gewöhnlichen indischen Frau bzw. Hausfrau (*ām hindustānī aurat*), die Tradition der arrangierten Ehe (*tayśudā* bzw. *sunīscit vivāh*), die romantisch konnotierte Liebe und aussereheliche Affären. Während Maheś seiner Frau seine kürzlich erwachte Liebe gesteht und sie an seinen Gedanken zur Liebe und Ehe teilhaben lässt, verbalisiert die Ich-Erzählerin, wie bereits erwähnt, ihre wahren Empfindungen, die sie ihm und ihrem Geliebten gegenüber hegt, nur in Gedanken – so, wie sie auch über ihr Selbstbild (*svarūp*), das bestimmt wird vom Idealbild der tugendhaften Ehe- und Hausfrau einerseits und der Suche nach einer eigenständigen Persönlichkeit andererseits, bislang nur stumm vor dem Spiegel (*darpaṇ*) nachgedacht hatte. Manu suggeriert, dass ihr dieser Spiegel während ihrer Ehe lediglich die körperlose bzw. abstrakte Gestalt einer gewöhnlichen Frau der Gesellschaft (*samāj kī ausat aurat kā amūrt rūp*) gezeigt habe. Sie behauptet, dass sie erst durch die Bekanntschaft mit Richard einen eigenen Blick (*nijī dṛṣṭi*) auf sich selbst erlangt und sich von der Wahrnehmung der Gesellschaft zu distanzieren vermocht habe, doch da sie ihren Blick auf ihn, Richard, und nicht auf Maheś gerichtet habe, habe sie seine, Maheś', Gefühle nicht bemerkt. Nicht nur im Haupterzählstrang, sondern auch in den beiden Rückblenden sind hörbar oder nur in Gedanken ausgesprochene Worte von zentraler Bedeutung. Die erste Analepse erfolgt, als die Ich-Erzählerin während ihres Gesprächs mit Maheś behauptet, dass sein Lachen immer eine tiefere Bedeutung habe. Diese subjektive Rückblende, die in der Zeit von Manus und Richards Engagement am Theater in Jamsēdpur spielt, ist die notabene einzige Stelle in der Erzählung, in der ein kurzes Aufeinandertreffen der beiden Männer dokumentiert wird. In dieser Passage, von deren Inhalt nur der Leser bzw. die Leserin, nicht aber Maheś erfährt, interessieren jedoch weder konkrete Gesprächsinhalte noch die Umstände dieser Begegnung, sondern bloss – wie Manu durch ihre Fokalisierungen weismacht – das vielsagende Lachen von Maheś, seine Distanzierung von der Rolle als besitzergreifender Ehemann und Richards eifersüchtiger Blick. Die Erzählerin positioniert Maheś damit als Gegenspieler des Paares, umso mehr, als sie mit ihrem „wir beide“ (*ham donom*) den Geliebten und sich selbst meint.

Die zweite subjektive Rückblende lässt sich ausmachen, als Maheś seine Frau bittet, ihm einen allfälligen Nebenbuhler zu verschweigen. Die Ich-Erzählerin rekapituliert an diesem Punkt eine lebhaft Unterhaltung, in der sie – wohl während ihres ersten Treffens in Delhi – mit ihrem Geliebten Richard, von dessen Existenz ihr Mann ja nur ahnen kann, über das Thema der Beichte, Schuld und Sünde gesprochen hatte. In dieser Rückblende sind nur ganz am Anfang zwei Verba Dicendi aufgeführt, um die beiden Sprechrollen zu markieren. Die Äußerungen des Liebespaares werden in direkter Figurenrede wiedergegeben, womit seine Interaktion als

unmittelbar, lebendig und gewiss dargestellt wird und damit in einem starken Kontrast zur Unterhaltung des Ehepaars steht, die ja immer wieder ins Stocken gerät. Manu, die bekennende Atheistin, ist in ihrem Zwiegespräch mit Richard stets in der Rolle der Fragenden, während er mit seinen Ausführungen ihre Beziehung gleich für sie beide definiert, wobei seine Antworten etliche Begriffe aus dem Englischen aufweisen. Richard, der schottische Pfarrer, verweist wiederholt auf seine Selbstwahrnehmung innerhalb der Gesellschaft und auf seine persönliche Glaubensbeziehung zu Gott (*bhagvān*) im Kontext des protestantischen Christentums. Er verkündet Manu, dass er keine Beichte (*kanphaiśan*) ablegen bzw. seiner Frau den Ehebruch nicht gestehen werde. Er begründet dies damit, dass er keine Schuld (*giṭ*) verspüre bzw. ja keine Sünde (*pāp*) begangen habe, da er seine Geliebte, die er mit Gott (*bhagvān*) gleichsetzt, aus eigenem Willen (*apnī icchā se*) und in vollem Bewusstsein (*pūre hośohavās mem*) gewählt hat. Richard, der sich damit den aktiven, gestaltenden Part ihrer Beziehung zuschreibt, legitimiert seine Haltung mit dem Ausspruch *Thou mayest* (*dāū meesṭ*) bzw. durch die Bezugnahme auf die Bibel (*bāibil*): Gott hat ihn, Richard, nach seinem Bild (*svarūp*) geschaffen, und obwohl Gott über sein Leben bestimmt, so hat er, Richard, doch einen freien Willen. In markantem Kontrast dazu finden sich keinerlei Hinweise auf die Auseinandersetzung von Manu mit dem begangenen Ehebruch, ihrer Einbindung in einen sozio-religiösen Bezugsrahmen, dessen Normen sie, die sich ja selbst als Atheistin bezeichnet, mit ihrem Verhalten herausgefordert haben könnte, und mit ihrer emotionalen Befindlichkeit gegenüber dem betrogenen Ehemann bzw. ihrer eigenen Familie. Was zählt, ist Richards Rechtfertigung, dass er sie aus freien Stücken gewählt hat, und dass deshalb die Frage der Sünde oder der Schuld obsolet ist, während Manu sich mit dem lapidaren Fazit begnügt, dass er immer in ihrem Herzen sein werde. Manus und Richards romantische Sehnsuchtsliebe wird in dieser Passage von ihm, aber eben nicht von ihr, mit seinen persönlichen religiösen Moralvorstellungen und Geboten in Einklang gebracht. Diese Einbettung von Manus und Richards Liebe in einen christlichen Kontext erfolgt, wie oben ausgeführt, auch im Zuge ihres ersten Abschieds, als Richard zum einen den Beginn des Gedichtes *The Canonization* des metaphysischen Dichters und Pfarrers John Donne zitiert, und zum anderen zwei Sätze aus dem biblischen Kontext – „Flesh unto flesh, we are one“ und „Till death do us part“ – leitmotivisch wiederholt werden.

Figurenhandlungen in Raum und Zeit sind in dieser Erzähleinheit im Gegensatz zu Sprech- und Denkhandlungen klar von untergeordnetem Interesse. Maheś, vorerst ganz Herr der Lage, macht es sich gemütlich, trinkt seinen Tee und zündet eine Zigarette an, während Manu in ihrer physischen Präsenz nicht fassbar ist. Erst im Zuge der Erfahrung von Schmerz wird sie in ihrer Körperlichkeit schemenhaft wahrnehmbar: sie beginnt zu weinen, versucht vergeblich, den

Kummer vor ihrem Mann zu verbergen, während er ihr vorsichtig die Hand auf den Kopf legt. Nachdem er sich wieder neben sie gesetzt hat, steht sie auf, um ihrem Mann in der Küche eine Tasse Tee zu kochen, und kehrt ins Wohnzimmer zurück.

Die drei Hauptfiguren Manu, Maheś und Richard treten in dieser Erzähleinheit in verschiedenen Konstellationen auf, wobei die Ich-Erzählerin einerseits das direkte Aufeinandertreffen der Männer moderiert, und andererseits ihre, Manus, Beziehung zu den beiden Männern, ob diese nun präsent sind oder als Objekte ihrer Gespräche oder Gedanken fungieren, austariert. Maheś tritt in dieser Erzähleinheit erstmals wieder als Figur und auch als Objekt von Manus Gedanken auf, nachdem er zwar gleich in der ersten Erzähleinheit des Romans – nicht aber in der Rahmenerzählung – seinen Platz an der Seite von Manu eingenommen hatte, in den darauffolgenden Erzähleinheiten jedoch komplett ausgeblendet wurde. Richard hingegen ist in dieser Erzähleinheit – mit Ausnahme der beiden Rückblenden – vorerst nicht mehr als Figur auszumachen, bleibt aber in Manus Innerem präsent. Bezeichnenderweise wird somit nicht mehr nur Manus romantische, religiös sanktionierte Sehnsuchtsliebe zu ihrem abwesenden Geliebten thematisiert, sondern zusehends auch ihre arrangierte Ehe. In diesem Zusammenhang reflektiert die Erzählerin auch über die Gesellschaft und ihre Position darin, wobei ihr Mann als Bindeglied zwischen ihr und der Gesellschaft auszumachen ist. Auf diese Weise wird Manus emotionale Haltung, nämlich das Gefühl von Nähe und Intimität gegenüber ihrem Geliebten und die Empfindung von Distanz und Fremdheit gegenüber ihrem Ehemann sowie der Gesellschaft, thematisiert und nuanciert. Maheś, der nach ihrer Hochzeit immer wieder neue Anstellungen in verschiedenen Städten Indiens angetreten hat, erzwingt mit seiner erneuten Kündigung nicht nur einen Wegzug von Jamsédpur, wo sie seit etwa vier Jahren leben, sondern droht auch die Familie in eine unsichere finanzielle Situation zu stürzen. Als er seiner Frau in diesem Zusammenhang mitteilt, er gedenke nun zu verreisen, derweil sie in Delhi auf ihn warten könne, tritt eine weitere, frappierende Übereinstimmung zwischen den beiden Männern noch deutlicher zutage: So, wie Maheś auf der Suche nach einem neuen Wirkungsort ganz Indien durchstreift, reist auch Richard in seiner Mission, den Bedürftigen zu helfen, rund um die Erde. Manu schickt sich folglich in beiden Beziehungen in die Rolle der Wartenden, die in Abhängigkeit sowohl von Maheś' als auch von Richard an Ort und Stelle ausharren muss.

Nachdem die Ich-Erzählerin, wie oben ausgeführt, in den ersten beiden Themenkomplexen ihre romantische Liebe nochmals aufblühen liess und sie in dieser Erzähleinheit, die als ein Scharnier zwischen dem Beginn des Romans und dem dritten Themenkomplex aufgefasst werden kann, ein Schlaglicht auf ihre Rolle als Ehe- und Hausfrau geworfen hat, richtet sie den



Fokus nun auf den Alltag an der Seite ihres Mannes, ihre existentielle Einsamkeit, ihren Wunsch nach Entsagung und auf ihr sehnächtiges Warten auf den abwesenden Geliebten.

### *Eheliche Pflichten* [Erzähleinheit 17]

Erzähleinheit 17 umfasst rund fünf Seiten (S. 108-114) und ist in vier Abschnitte gegliedert. Die darin geschilderte Episode, die als eine Rückblende aus der Erzählgegenwart zu betrachten ist, spielt etwa fünf Jahre nach der Bekanntschaft von Manu und Richard im Hause der Goyals. Manu schildert, sich selbst fokalisierend, wie sie Maheś stumm das Mittagessen serviert und ihn beim Essen beobachtet. Dieser Blick auf den wortlos essenden Ehemann löst einen inneren Monolog aus, mit dem ein Pausieren der Zeit einhergeht, und in dem Manu über ihren Körper (*śarīr*), ihr Herz (*man*) und ihren Verstand (*dimāg*) nachdenkt. Sie verweist darauf, dass ihr träger und schläfriger Körper dem Kommando ihres Geistes bzw. ihres Herzens (*man*) gehorcht, und sinniert anschliessend nicht nur über die Zersplitterung ihres Selbsts, sondern auch über ihr Schreiben, womit sie einerseits ihre Briefe an den abwesenden Geliebten und andererseits ihre Gedichte meint. In diesem Kontext flicht die Ich-Erzählerin zwei Vorausblendungen ein. In der ersten Prolepse deutet sie an, wie jemand – worum es sich, wie im Laufe der Erzählung klar wird, Richards Ehefrau Jenny handelt – einst bzw. etwa sieben Jahre nach dem ersten Treffen der beiden Liebenden in Delhi, Manus Gedichte (*kavitā*) zerreißen wird bzw. zerrissen hat. In der zweiten Vorausblende, die ebenfalls nur einen Satz umfasst, wird geschildert, wie Manu jetzt bzw. etliche Jahre nach dem Ende ihrer Beziehung Gedichte (*kavitā*) schreibt, die von der Leserschaft als Briefe (*khat*) aufgefasst werden:

Aber wir haben nicht nur einen Körper, sondern auch ein Herz und einen Verstand. Beide regieren über den Körper. Sie bekämpfen sich gegenseitig um die Vorherrschaft, und der arme Körper wartet stumm das Ergebnis des Kampfes ab. Nach dem Widerstreit werden sie ruhig... für eine kurze Weile... einer gewinnt. Der arme Körper versteht, wessen Befehle er an diesem Tag zu befolgen hat.

Mein Körper ist neuerdings sehr träge, er ist immerzu schlaff und schläfrig. Aber dennoch gehorcht er unablässig den Befehlen des Geistes.

...Ich sitze in meinem Zimmer und schreibe einen Brief. Ich weiss nicht, wie viele ich in fünf Jahren verfasst habe.

Eines Tages hatte jemand meine Gedichte zerrissen, in der Annahme, es handle sich dabei um Briefe. Und nun fassen die Leute meine Briefe vielleicht als Gedichte auf... aber wer wird sie schon lesen...

Meine rechte Hand ist ausdauernd. Auf das Geheiss des Herzens hin hat sie den Stift ergriffen und eilt über das Papier. Der Rest des Körpers liegt in tiefem Schlaf. Abgesehen von meiner rechten Hand bin ich mir keines Körperteils bewusst.

Mein Körper ist in viele Teile fragmentiert worden, und je nach Zeitpunkt werde ich zu dem Körperteil, der gerade gefordert wird...<sup>434</sup>

Nach diesem inneren Monolog und den beiden Vorausblenden richtet Manu den Blick wieder auf ihren Mann. Sie schildert, wie sie ihn nach dem Mittagessen zur Türe begleitet, er sie ohne ein Wort in die Arme nimmt und besitzergreifend seine Hände auf ihre Brüste legt. Die Ich-Erzählerin behauptet an dieser Stelle, dass diese Geste das untrügliche Zeichen dafür sei, dass er sie in dieser Nacht lieben werde, und dass sie sich ab diesem Moment in puren Körper zu verwandeln beginne (*main samajh gaī, āj rāt maheś mujhe pyār karegā. usī kṣaṇ se main śarīr meṁ tabdīl hone lagī*). Im Anschluss daran schildert sie, wie sie im Badezimmer ihren Körper minutiös auf die bevorstehende Liebesnacht vorbereitet. Im letzten Abschnitt beschreibt sie detailliert und ausführlich den sexuellen Akt mit Maheś, wobei sie die Fragmentierung ihres Körpers erneut in den Fokus rückt, und ihren Körper als ein Instrument (*sāj*) bezeichnet, auf dem ihr Ehemann virtuos zu musizieren verstehe.<sup>435</sup>

Manu rückt in diesen Passagen, in denen erzählte Rede und innere Monologe ineinander verschränkt sind, aber keinerlei Figurenrede auszumachen ist, ausgewählte Körperteile in den Fokus: die rechte Hand, die auf das Kommando des Geistes hin schreibt; der Körper, dessen Partien gereinigt und für die Liebesnacht vorbereitet werden müssen; und die verschiedenen Körperteile, die im Zuge des Geschlechtsverkehrs, gleich einem Musikinstrument, zum Klingen gebracht werden. Die Ich-Erzählerin reflektiert aber auch darüber, wie sie in ihrem eigenen Zimmer schreibt: Sie erläutert zunächst, wie sie Briefe (*khat*) an den abwesenden Geliebten zu verfassen pflegt, und deutet unmittelbar danach darauf an, wie Richards Ehefrau ihre, Manus, Gedichte vernichten und die Affäre ihres Mannes aufdecken wird. Zu einem noch späteren Zeitpunkt wird sie ihre Briefe in einem Band sammeln und als Gedichte publizieren.

Diese Thematik – das Verfassen von Briefen und das Warten auf ein Lebenszeichen von dem abwesenden Geliebten, das Nachdenken über den Konflikt zwischen Körper und Herz bzw.

---

<sup>434</sup> *par śarīr akelā hamārā nahīm hai. ek man bhī hai hamāre pās aur dimāg. donoṁ śarīr par hukm calāte haiṁ. ādhipatya jamāne ke lie ek-dūsre se larṭe haiṁ aur śarīr becārā cupcāp pās kharā larāt ke natīje kī bāt johā kartā hai. lar-jhagar kar ve śānt ho jāte haiṁ... kuch der ke lie... ek kī jīt ho jātī hai. śarīr becārā samajh jātā hai, us dīn kiske ādeśom kā pālan karnā hogā. merā śarīr ājkāl bahut ālsī ho gayā hai. hardam soyā-soyā rahtā hai. phir bhī man ke ādeśom kā pālan karne se nahīm cūktā. ...main apne kamre meṁ baiṭhī khat likhā kartī hūṁ. pānc sāl meṁ na jāne kitne likh cukī hūṁ. ek dīn kisī ne merī kavītāom ko khat samajhkar phār dālā thā. ab śāyad mere khatoṁ ko log kavītāem samajheṁ... inheṁ parhegā kaun... merā dāhinā hāth damdār hai. man ke nirdeś par kalam pakaṛkar tejī se kāgaj par daur jātā hai. bākī śarīr ārām se soyā rahtā hai. dāhine hāth ke alāvā mujhe śarīr ke kisī hisse kā jñān rahīm [sic!] rahtā. merā śarīr kaī hissoṁ meṁ baṅṭ cukā hai aur vakt ke mutābik main vahī hissā ban jātī hūṁ jiskī us samay jarūrat ho... Ibid. 109.*

<sup>435</sup> Die Übersetzung dieser Liebeszene, auf welche die frühe Literaturkritik ein besonderes Augenmerk richtete (siehe Kapitel 3.2), ist im Anhang in Übersetzung aufgeführt.

Geist, die Kontemplation über den eigenen Körper und die Thematik des Kochens als Pflicht der fürsorglichen Ehefrau – wird auch in der nächsten Texteinheit aufgegriffen und variiert.

*Manus Wunsch nach einer „Verwandlung“* [Erzähleinheit 18]

In Erzähleinheit 18, die fast 6 Seiten lang ist (S. 114-119) und in vier Abschnitte gegliedert ist, berichtet die Ich-Erzählerin etwa sieben Jahre nach dem ersten Treffen in Delhi bzw. kurz vor dem Ende ihrer Beziehung, wie sie für die Eltern, Geschwister und Enkelkinder ihres Mannes kocht und sich dabei wünscht, der Gesellschaft – repräsentiert durch Maheś' Familie – entsagen zu können. Manu, die in dieser Episode alleine auftritt und schweigend am Herd das Essen zubereitet, schildert zunächst, wie in ihrem Inneren (*man*) der Gedanke brodele (*ubal rahā hai*), dass sie seit zwei Jahren keinen Brief mehr von Richard erhalten habe. Sie werde wohl auch künftig keine Nachricht von ihm, über dessen Aufenthaltsort sie nichts weiss, bekommen, oder vielleicht auch gar nicht erfahren, ob er überhaupt noch am Leben sei. Im Anschluss daran beschreibt sie, die Aufmerksamkeit wieder auf den Gasherd, an dem sie steht, richtend, wie sie das Essen zubereitet. Währenddessen inszeniert sie vor ihrem geistigen Auge in Form von Dialogen die divergierenden Erwartungen und Mäkeleien von Maheś' Familie an ihren Kochkünsten. Sie sehnt sich, wie in inneren Monologen dokumentiert ist, mehrfach nach einer Veränderung, wobei sie sich explizit auf Kafkas *Die Verwandlung* beruft: Sie stellt sich vor, wie sich das heisse Butterschmalz aus der Pfanne über sie ergiessen und sie in ein abstossendes Insekt wie Kafkas Gregor Samsa (*kāphkā ke gregor kī tarah ek kīṛā*) verwandeln würde. Voller Ekel werde man weder das Wort an sie richten, noch sie eines Blickes würdigen, so dass sie sich auch nicht mehr um Attraktivität bemühen müsse (*yah sundar dīkhne kā dhomg na karnā parṭā*). Unbehelligt von den Forderungen ihres Umfelds werde sie in einer dunklen Ecke ihres Zimmers liegen und allmählich ihren Körper aufgeben (*main binā rok-ṭok apne kamre ke andhere kone meṁ parī rahūngī aur dhīre-dhīre śarīr tyāg dūngī*). In einem weiteren inneren Monolog, in dem die erzählte Zeit pausiert, räsoniert sie, dass die Leere in ihrem Inneren ihrer attraktiven körperlichen Hülle entspringe (*merā śūnya mere khūbsūrat jisma se hai*) – und so könnte sie, wenn sie sich dereinst in eine schwarze Blase (*phapholā*) oder in ein Ungeziefer (*kīṛā*) verwandelt habe, sachte von einem Zustand des Bewusstseins (*hośohavās*) ins Unbewusstsein hinabsinken (*behośī*) und ihren Körper verlassen (*śarīr tyāg dūm*). Im Zuge dieser verzweifelten Suche nach einem Ausweg aus der Leere und Perspektivenlosigkeit konstatiert die Ich-Erzählerin schliesslich:

Ach, wenn ich mich doch wie Kafkas Gregor in ein Insekt verwandeln könnte! Alle würden sich vor mir ekeln. Niemand würde mir zu Nahe kommen. In einer dunklen Ecke würde ich liegenbleiben, in mich versunken, zerstreut und gedankenverloren.

Wenn ich nun tatsächlich nie mehr einen Brief von ihm bekommen sollte...? Was bliebe mir dann noch zu tun? Es gibt so vieles zu bedenken... alleine in einer dunklen Ecke des Zimmers... schweigend... gedankenverloren... in einem Zustand völliger Versenkung...<sup>436</sup>

In dieser Erzähleinheit werden insbesondere zwei Thematiken miteinander kontrastiert: Zum einen stellt die Ich-Erzählerin das Kochen für Maheś' Verwandtschaft als eine Pflichterfüllung der fürsorglichen Ehefrau und verweist auf das gemeinsame Essen – mit seiner den Körper nährenden, lebensstiftenden Funktion – als sozialen, gemeinschaftsstiftenden Akt. Zum anderen artikuliert sie in ihren inneren Monologen den Wunsch nach Entsagung, die durch das Abstreifen der körperlichen Hülle erreicht wird, und sehnt sich nach einem Rückzug in ihr Inneres, nach Reglosigkeit und Stille im Schutze der Dunkelheit. Die Verschränkung dieser beiden Thematiken – das Stehen am Herd und der Fokus auf die innere Befindlichkeit, mit dem der Wunsch nach Entsagung einhergeht – ist insofern von grundlegender Bedeutung für *Cittakobrā*, als sie sich gerade auch am Ende der letzten Erzähleinheit und in der Rahmenerzählung, die mit dem Ende der Binnenerzählung zusammenfällt, ausmachen lässt.

#### *Schminken vor dem Spiegel* [Erzähleinheit 19]

In Erzähleinheit 19, die rund sieben Seiten (S. 119-126) umfasst und in sieben Abschnitte unterteilt ist, setzt sich die Ich-Erzählerin erneut mit ihrem Körper auseinander. Nachdem die Fragmentiertheit des Körpers und die Sexualität (Erzähleinheit 17) sowie das Thema Kochen und der Wunsch nach einer Entkörperlichung bzw. einer Entsagung (Erzähleinheit 18) verhandelt wurden, werden in dieser Passage, die etwa drei Jahre nach dem Ende von Manus und Richards romantischer Liebesbeziehung spielt, die (weibliche) Attraktivität in Abhängigkeit von gesellschaftlichen Normen und der Alterungsprozess des Körpers in den Vordergrund gerückt. Eingangs berichtet die Ich-Erzählerin, wie sie alleine und schweigend vor dem Spiegel sitzt und sich für eine Cocktailparty, die sie mit Maheś besuchen wird, zurechtmacht. Manu möchte durch das Schminken nicht nur verhindern, dass ihr Inneres (*man*) durch die Transparenz (*pārdarśitā*) der Haut zu erkennen ist, sondern sieht sich auch verpflichtet, gesellschaftlichen Normen zu entsprechen. Sie mokiert sich über die Integrität und Moral ihres Gastgebers, bei dem es sich um einen Bekannten ihres Mannes handelt, der als Kleinindustrieller nun ebenfalls

---

<sup>436</sup> *kāś, maim kāphkā ke gregor kī tarah kīrā ban saktī. ghin ātī sabko mujhse. koī mere pās na phaṭkaṭā. parī rahī maim kamre ke andhere kone meṁ. apne meṁ magn. vyast. apne khayāloṁ meṁ maśgūl. uskā khat ab kabhī na āyā to...? karne ko kyā rahegā mere pās? socne ko itnā sab... akele kamre ke andhere kone meṁ... cupcāp... dhyānmagn... samādhisth...* Ibid., 119.

gesellschaftlich arriviert ist.<sup>437</sup> Manu erzählt, sich im Spiegel betrachtend, wie sie Foundation und Rouge auf ihr Gesicht aufträgt. In direkter Rede werden anschliessend andere Ehefrauen zitiert, die ihr, Manus, Äusseres offenbar mit spitzer Zunge zu kommentieren und auf eine Liebschaft anzuspieren pflegen: Ihr Gesicht strahle wohl deshalb so, weil sie importiertes Make-Up (*imported mek-ap*) benutze. Sie, die anderen Ehefrauen, wüssten über alles Bescheid, und könnten sogar den Inhalt eines Briefes (*khat kā majmūn*) erraten. Manu verweist auf ihre Einsamkeit inmitten der Gesellschaft, legt sie anhand ihrer Schilderung doch nahe, dass sie an Einladungen und Partys auf Frauen trifft, die ihr nicht freundschaftlich und wohlgesonnen sind, sondern sie mit Missgunst, Oberflächlichkeit und Rivalität konfrontieren. Während Manu beschreibt, wie sie sich sorgfältig das Gesicht pudert, tröstet sie sich damit, dass ihr Mann nicht mehr darauf bestehen werde, dass sie ihn an eine Party begleite, wenn ihr Gesicht faltig werde und sie ihre Attraktivität einbüsse. Für einen jeden Teil ihres Körpers – Hände, Füsse, Arme, Bauch, Taille und Beine – sehnt sie sich ein Meer von Falten herbei, um ihren Alltag und ihre ungewisse Zukunft wie eine lästige Hülle abstreifen zu können: „Wie leicht wäre es dann, die vergangenen Tage zu durchleben, die Gegenwart zu vergessen, und die Zukunft... was für eine Zukunft haben Falten?“<sup>438</sup> In diesem inneren Monolog suggeriert die Ich-Erzählerin, dass ihr alternder Körper nur noch Gleichgültigkeit (*udāsīnatā*), aber keine Komplimente mehr hervorrufen werde. Sie schildert bei einem weiteren Blick in den Spiegel bzw. einer erneuten Fokalisierung, wie sie ihr Gesicht mit der Puderquaste malträtiert, um Falten zu provozieren, und sie ihre Lippen, die noch nicht vom Alter schwärzlich verfärbt sind, grob zwischen ihren Fingern quetscht. Als sie anmerkt, dass sie ihre Augen nicht schminken werde, entsinnt sie sich einer Episode, die etwa zehn Jahre früher bzw. im ersten Jahr ihrer Liebschaft datiert. In dieser Rückblende wird anhand direkter Figurenrede geschildert, wie Richard sie in einem Gespräch gebeten hatte, ihre Augen nicht mehr mit Kajal zu umranden, wie es von den Älteren (*bujurg*) der Schicklichkeit wegen gefordert werde, sondern ihre Augen sprechen zu lassen. Manu, die den Blick wieder auf ihr Spiegelbild richtet, beschliesst, dass nun, zehn Jahre später, die Tage des Sprechens (*bolne ke din*) für ihre Augen ein Ende nehmen müssen. Sie umrandet ihre Augen mit Kajal – wiederum in der Hoffnung, dass sie damit die Alterung des Körpers provozieren kann und ihr Warten endlich ein Ende nehmen wird. Als sie plötzlich die Stimme ihres Mannes vernimmt, der sie zur Eile antreibt, entdeckt sie beim Bürsten ihrer Haare plötzlich weisse Strähnen. Diese unverhoffte Entdeckung beim Blick in den Spiegel, dass ihr Körper tatsächlich zu verwitern beginnt, erfüllt sie mit einem Gefühl schier ekstatischen Glücks:

<sup>437</sup> Zu Manus Kritik an der Welt der Kleinindustriellen siehe Kapitel 6.4.

<sup>438</sup> ...*kitnā āsān ho tab bīte dinom ko jīnā, vartmān ko bhūl jānā aur bhaviṣya... bhurriyom kā kaisā bhaviṣya?* Ibid. 122.

Plötzlich sind meine Hände lebendig geworden. Voller Freude bürsten sie nun hurtig meine Haare. In jedem Bürstenstrich liegt eine treibende Kraft... die Hoffnung, der Gefangenschaft zu entkommen... ein tiefes Glück erfüllt mich... im Spiegel habe ich deutlich gesehen... der Ansatz meiner Haare ist weiss geworden... der Anfang ist gemacht... weisses Haar... dunkel verfärbte Lippen... Falten... auf Wangen, Stirn und Hals... auf Händen, Beinen, Armen... auf dem Bauch, Hüften und Po... ein Ozean von Falten... ein Vorwand hinabzusinken... der Anfang vom Ende einer langen Reise in eine Sackgasse.<sup>439</sup>

Wie bereits dargelegt, fokussiert die Ich-Erzählerin in diesen Passagen auf die (weibliche) Attraktivität in Abhängigkeit von gesellschaftlichen Normen und auf die Vergänglichkeit des Körpers. Sie nimmt nicht mehr nur ihren Körper (wie in Erzähleinheit 17), sondern im Besonderen auch ihr Gesicht, das in dieser Erzähleinheit vom Spiegel eingerahmt wird, in Fragmenten wahr.<sup>440</sup> Der Spiegel, vor dem sie reglos und schweigend sitzt, reflektiert ihr attraktives Gesicht, das sie, den gesellschaftlichen Normen entsprechend, sorgfältig herrichtet, bis es Frische, Jugendlichkeit und Lebendigkeit ausstrahlt, und bei den Frauen Eifersucht und bei den Männern Komplimente evoziert. Beim Blick in den Spiegel bzw. im Zuge ihrer Fokalisierungen imaginiert Manu den Verwitterungsprozess des Körpers: das Ergrauen der Haare, das Entstehen von Falten, die dunkle Verfärbung der Lippen, das Erschlaffen des Körpers. Der Spiegel zeigt ihr in diesen Passagen folglich nicht nur ihr attraktives Äusseres, sondern birgt auch die Hoffnung, dass der Lauf der Zeit und der körperliche Zerfall ihr einen Ausweg aus ihrer Perspektivenlosigkeit bieten können. Die Erzählerin artikuliert am Ende ihres inneren Monologs erneut ihre Sehnsucht nach einem Vorwand, herabsinken zu können (*ḍūbne kā bahānā*), und hofft darauf, dass der Anfang einer langen Reise begonnen habe (*band galī mem lambe saphar ke ant kī śuruāt*), womit sie ihren Wunsch nach Entsagung, der gerade auch am Ende der Binnenerzählung und in der Rahmenerzählung thematisiert wird, wiederholt. Manus Oszillieren zwischen Hoffnung und Verzweiflung wird auch in der nächsten Erzähleinheit beleuchtet, in der geschildert wird, wie sie auf ein Lebenszeichen des abwesenden Geliebten wartet.

<sup>439</sup> *sahasā mere hāthom mem sphūrti ā gaī. ānand se bharkar ve kas-kaskar braś bāloṃ par mārne lage. har coṭ mem ek kaśiś hai... kaid se nijāt pāne kī ummīd kī kaśiś... maim gahrī pulak se bhar āī hūm... āīne mem maimne sāph dekhā... mere bāloṃ kī jaṛem saphed paṛ rahī haiṃ... śuruāt ho cukī hai... saphed bāl... kāle omṭh... jhurriyām... gāl-māthe-gardan par... hāth-pāmv-bāmh par... peṭ-kamar nitamboṃ par... jhurriyom jā samandar... ḍūbne kā bahānā... band galī mem lambe saphar ke ant kī śuruāt.* Ibid., 126.

<sup>440</sup> Manus fragmentiertes, zerrissenes Gesicht, in dem sie nach einem Gefühl der Einheit sucht, ist auch Gegenstand von Erzähleinheit 2.

### *Warten [Erzähleinheit 20]*

Erzähleinheit 20, die als eine Rückblende aus der Rahmenerzählung zu verstehen ist, umfasst rund fünf Seiten (S. 126-131) und ist in zwei Abschnitte gegliedert, die chronologisch unmittelbar aufeinander folgen. Etwa fünf Jahre, nachdem Manu Richard kennengelernt hat, steht sie reglos und stumm vor der Türe ihres Hauses und nimmt die Post entgegen, in der sich auch ein Brief von Richard befindet. Sie schildert, wie sie den Brief, auf den sie vier Monate lang sehnsüchtig gewartet hat, öffnet und den Inhalt liest.

#### *Übersetzung von Erzähleinheit 20:*

Ich stand draussen.

Der Briefträger kam und warf einen Stoss Briefe vor mich hin. Er steckte sie nicht in den *Briefkasten*, da ich ja vor ihm stand.

Der blaue Briefumschlag schlug mit den Flügeln, flog auf und segelte in kurzer Entfernung von den anderen Briefen wieder auf den Boden herunter. Wie lieb und vertraut mir dieses Flattern doch ist. Genau so schlägt ein trauriger Vogel mit den Flügeln, wenn sich die Türe seines Käfigs plötzlich öffnet; bereit, den Himmel zu berühren.

Ich atmete tief ein und der salzige Geruch von Meerwasser setzte sich in meiner Nase fest. Seltsam ist dieser Geruch. Seltsam, aber nicht unbekannt.

Ich begriff, dass der Brief von ihm war.

Ja, ich weiss... Der Wind bläst heute heftig, er hat diesen Umschlag aufgewirbelt und zu mir getragen.

Ja, und ich weiss auch, dass es diesen seltsamen, salzigen Geruch des Meerwassers, der weder übelriechend noch lieblich ist, sondern einfach ein Geruch, auf den ich seit Monaten warte, wenn überhaupt, dann nur in meiner Vorstellung gibt.

Denn sollte sich dieser eigentümliche Geruch in den Briefumschlag eingenistet haben, nur weil dieser das Meer überquert hat?

Ich weiss, die grösste Stärke des Menschen ist sein Verstand, und der sagt uns, dass gewiss alles seinen Grund hat.

Ja... darauf können wir sehr stolz sein. Aber im Augenblick empfinde ich weitaus mehr Stolz darüber, dass ich durch blosses Hören und Riechen erkannt habe, dass dieser Brief von ihm stammt. Nein, Stolz wohl doch nicht...! Es ist nur ein Gefühl der Erleichterung, das die Anspannung in meinem Körper sanft gelöst und mich in einen Zustand der Berauschtigkeit versetzt hat.

Der blaue Briefumschlag liegt flatternd auf dem Boden, darauf wartend, dass ich einen Schritt nach vorne trete, ihn aufhebe und liebe. Ich weiss, er wird nicht noch einmal auffliegen und näherkommen. Er wird dort mit den Flügeln schlagend liegen bleiben, in der Erwartung meiner Berührung. Armer kleiner Gefangener... Der Brief wollte sich so schnell wie möglich aus der Gefangenschaft seines Umschlags befreien.

Wunderst du dich, warum ich nicht hinlaufe und ihn aufhebe? Nicht die äussere Hülle zerreisse und den Brief mit meinen Augen küsse?

Eins ist gewiss, du hast noch nie auf jemanden gewartet.

Nachdem ich vier Monate lang jeden Augenblick mit Warten zugebracht habe, ist endlich dieser Brief gekommen. Soll ich diese wenigen Augenblicke, die randvoll mit Leben gefüllt sind, etwa so schnell durchleben und ihnen ein Ende setzen?

Nein, ich werde ganz langsam einen Schritt nach vorne gehen. Langsam werde ich mich bücken und den Umschlag aufheben. Zuerst werde ich ihn mit meinen Blicken küssen, dann mit meinen Fingern lieblosen. Dann... nach einer Weile... werde ich behutsam den zugeklebten Rand des Umschlags aufreissen. Gedulde dich noch etwas... ich habe das schliesslich auch vier Monate lang getan... zapple doch nicht so... ich lese... ich lese nun, was geschrieben steht...

Der Umschlag war offen. Der Brief liegt vor mir. Mit blauer Tinte gekritzelte Zeilen auf knisterndem, dünnem, blauem Papier. Wirklich, Richard, wie schlecht doch deine Handschrift ist. Ich habe mich daran gewöhnt... ich weiss nicht, wie oft ich sonst den Brief lesen müsste... eine schöne Vorstellung.

Mein Blick wanderte über den ganzen Brief, jedes Wort des Briefes küssend. Nur ein einziges Wort erfasste ich – Richard.

Noch einmal glitt mein Blick über den Inhalt und dieses Mal las ich – Manu.

„Manu-Manu-Manu!“

In all seinen Briefen findet sich nur diese Anrede. Nie hat er ‚Liebe‘, ‚Liebste‘ oder ‚Geliebte‘ geschrieben. Nur Manu-Manu-Manu... meinen Namen. Aus tiefstem Herzen artikuliert.

Und unterschrieben mit Richard. Nur ‚Richard‘. Nicht einmal ein ‚dein‘.

Richard-Richard-Richard! Eine Melodie, die in den Augenblicken äusserster Glückseligkeit hervorsprudelt... ein Aufschrei... vollkommene Zufriedenheit...

Nun der Inhalt. Ein erstes Mal... ein zweites... und ein drittes Mal... immer und immer wieder.

„Ich warte auf den Tag, bis ich nach Indien – Delhi – kommen werde und dich wiedersehe... ich werde diesmal ganz viele Bilder von dir machen... ich warte... ungeduldig... noch ein paar Tage...“

Dann der Umschlag. Den muss ich mir ebenfalls ansehen. Woher kommt der Brief diesmal? Aus dem Libanon. Alle drei oder vier Monate trifft ein Brief ein, der aus irgendeiner Ecke der Welt kommen kann. Griechenland... Deutschland... Istanbul... Dhaka... Jerusalem... Korea... Vietnam... von irgendwoher.

Nun also aus dem Libanon. Dann herrscht jetzt also im Libanon Krieg! Was hatte er doch gesagt? Dort, wo das Militär ist, ist auch die Kirche. Wo Menschen andere Menschen foltern und töten, dort bin auch ich... ich, der ich ein Teil Gottes bin. Ja, Richard, es braucht



jemanden, der ausharrt, wenn Gott nicht mehr da ist. Der die Menschen unentwegt daran erinnert... dass sie ganz alleine für ihre menschlichen Ruhmestaten verantwortlich sind.

Wenn du da bist, Richard, dann bedarf ich meiner selbst nicht.

Noch einmal der Inhalt... „Ich warte... bis... ich nach Delhi kommen werde.“

Wann? Richard, wann?

Ein Warten ist zu Ende und das nächste beginnt.

Als er weggegangen war, hatte er gesagt... Keine Sorge, ich werde jedes Jahr kommen.

Sein Versprechen hat er gehalten. Fünf Jahre lang. Fünf Jahre? Ein Glück von fünfundzwanzig Tagen. Wie reich ich doch bin.

Weisst du, wie 365 Tage innerhalb von fünf Tagen gelebt werden? Du wirst es nicht wissen. Ich wusste es auch nicht. Ganz langsam habe ich es gelernt, es ist eine Kunst. Möchtest du sie auch erlernen? Dann verlief dich einfach in einen *Zigeuner*! So wirst du es ganz von alleine lernen. Aber du wirst Schmerz empfinden. Einen Schmerz von 360 Tagen. Ein Glück von 5 Tagen. Die Rechnung geht auf.

Ich beklage mich nur über eines. In diesen fünf Tagen lebe ich in der ständigen Angst, dass dies die letzten fünf Tage sein könnten. Dass er im nächsten Jahr nicht mehr kommen könnte. Einem Menschen, der in Bewegung ist, fällt das Warten leicht. Aber dem Menschen, der an Ort und Stelle ausharrt?

Wie kann er, der immer in Bewegung ist, vom Kummer des anderen wissen?

Er, der nie innegehalten hat?

Der sich nie in Geduld üben musste?

Der die Zeit des Wartens im Laufschrift hinter sich brachte?

Wie soll ich ihm nur begreiflich machen, dass die Sonne jeden Tag vor demselben Fenster aufgeht? Tag für Tag duckt sich das Licht, verängstigt wie ein kleiner Hase, in immer dieselbe Ecke der Veranda, und lange bevor die Sonne untergeht, schlüpft es zitternd vor dem sicheren Tod in seine Höhle. Nacht für Nacht schwärzt die Dunkelheit dieselben Ecken des Zimmers. Und immer wieder ersterben die Schluchzer auf demselben Bett, noch ehe sie geboren werden.

Wie lange doch 365 Tage in diesem Zimmer sind. Wie soll er, den die Sonne jeden Tag aus einer anderen Richtung und zu einer anderen Zeit weckt, das wissen?

Ja... ich weiss, dass die Sonne jeden Tag im Osten aufgeht. Aber das Land, in dem er am Morgen das Fenster seines Zimmers öffnet, ändert sich immer wieder.

Osten-Westen-Norden-Süden... dreht sich dieses Rad etwa um meine Person?

Nein, er hat eine Familie. Eine Ehefrau, drei Kinder. Nach dem Ende einer jeden Reise bleibt das Rad dort stehen. Hundert Tage für sie, fünf Tage für mich.

So bleiben total 260 Tage für das Reisen. Für ihn ist das nicht der Rede wert. Die Tage jagen einander und so vergeht auch das Warten im Nu. Aber für mich... für mich bleibt alles stehen.

Ein Warten ist zu Ende und das nächste beginnt.

Und dennoch gibt es zwischen dem einen Warten und dem anderen Warten einen Unterschied. Das eine Warten, das einem klapprigen Gaul ähnelt, ist die Zeit, bevor ein Brief kommt, wenn ich schon vergessen habe, dass ich am Leben bin. Und da ist das andere Warten, nachdem ein Brief von ihm gekommen ist, das einem Vogel ähnelt, der mit den Flügeln schlägt.

Richard-Richard-Richard!

Manu lebt. Manu fühlt, dass sie am Leben ist.

Manu sieht... das Kissen auf dem Stuhl ist gelb... auf dem Tisch liegt eine Decke mit einem eingestickten Pfau... aus der Küche strömt der Duft von geröstetem Kreuzkümmel und Asafoetida... im Haus nebenan singt jemand... draussen flirrt das Sonnenlicht... der Saum ihres Saris ist zerrissen... auf der Strasse eilen die Leute vorbei... die Uhr schlägt zwölf... in der Kirche nebenan läuten die Glocken... die Vögel zwitschern auf dem einzigen Neem-Baum vor dem Haus... ein Hund, der auf der Strasse herumstreunt, bellt... ein Sonnenstrahl hat sich in die Veranda geschlichen ... die Chrysantheme im irdenen Topf scheint seit gestern gewachsen zu sein... und all dies sind Beweise dafür, dass sie am Leben ist.

Sie sieht, dass auf dem Türrahmen Staub liegt. Selbst diese Staubschicht ist nicht ohne Bedeutung. Auch sie bringt zum Ausdruck, dass sie am Leben ist.

Sie lebt, und bis er kommt, wird sie jeden Augenblick lang lebendig sein.

Nein... sie lügt.

Sie wird einige Tage am Leben sein und dann wieder zu sterben beginnen... wenn das dünne, knisternde, blaue Papier allmählich in vier Teile zerfällt, wenn sie den Brief immer und immer wieder durchgelesen hat. Trotz ihrer ganzen Sorgfalt werden diese vier Stücke an den Rändern einreißen. Und wieder Warten... auf einen nächsten Brief von ihm. Wieder dasselbe Sterben, Stück für Stück, und dieselbe Notwendigkeit, am Leben zu bleiben, weil sein Brief kommen wird... eines Tages. Genau so wird derjenige, der an Ort und Stelle verbleibt, in seinem Inneren zerrissen, wenn er sich gezwungen sieht, im Takt jenes Mannes, der stets in Bewegung ist, zu warten ... geduldig... ungeduldig... im Vergangenen lebend.<sup>441</sup>

---

<sup>441</sup> *maiṁ bāhar hī kharī thī. dākīyā āyā aur dher sārī ciṭṭhiyām mere sāmne uchāl dīm. leṭar-bāks meṁ nahīm dālīm. maiṁ jo sāmne kharī thī. nīle liphāphe ne paṁkh pharpharāe aur uṛkar kuch dūr, un dēṛh sārī ciṭṭhiyom se alag ā parā. kitnī jānī-pahcānī pharpharāhaṭ hai yah. piñjre kā darvāzā haṭhāt khul jāne par aise hī paṁkh pharpharātā hai udās paṁchī; ākāś ko chūne kī taiyārī meṁ. lambī sāms bharkar havā kā ek ṭukrā maiṁne andar khīncā aur mere nathunom meṁ khāre samudrajāl kī lonī gandh bas gaī. aṭīb hai yah gandh. aṭīb, par ajnabī nahīm. maiṁ samajh gaī, yah uskā khat hai. hām, maiṁ jāntī hūm. āj havā tez cal rahī hai aur vahī liphāphe ko uṛākar pās le āī hai. hām, maiṁ yah bhī jāntī hūm,*

samudrī pānī kī vah aṭīb lonī gandh, jo na badbū hai na khuśbū, bas ek bū hai jiskī maim mahīnom muntajir rahtī hūm, agar kahīm hai to mere apne zehan meṁ. samudra pār karke āne se hī kyā vah khās bū liphāphe meṁ bas saktī hai? maim jāntī hūm, insān kī sabse baṛī tākat uskī vivek-buddhi hai aur yah vivek-buddhi hamē batlātī hai ki har cīz kā koī kāraṇ zarūr hotā hai. hām-hām, bare phakhra kī bāt hai. par is vakt mujhe is bāt kā kahīm jyādā nāz hai ki sun-sūmghkar hī maimne pahcān liyā ki yah uskā khat hai. nahīm nāz bhalā kyā hotā! bas, ek sukūn hai jo merī nasom ke tanāv ko dhīme se sahlākar khol gayā hai aur mujhe khumārī kī taraph dhakel rahā hai. nīlā liphāphā zamīn par paṛā chaṭpaṭā rahā hai, is intazār meṁ ki maim āge baṛhkar use dulrāūm aur uṭhā lūm. maim jāntī hūm, uṛkar aur karīb nahīm āegā vah. mere sparś ke intazār meṁ vahīm paṛā paṁkh pharpharātā rahegā. becārā nanhā kaidī; khat ko liphāphe kī najarbandī toṛkar bāhar ānā hai, jalda-se-jalda. tumheṁ acaraj ho rahā hai, maim daurkar use uṭhā kyom nahīm letī? ūpar kā khol cīrkar khat ko ām̃khom se cūm kyom nahīm letī? jāhir hai, tumne kabhī kisī kā intazār nahīm kiyā. cār mahīnom ke har pal intazār ke bād yah khat āyā hai. zindagī se labrej ya cand lamhe itnī jaldī jīkar khatm kar dūm? nahīm, maim dhīme-dhīme āge baṛhūmgi. dhīre se jhukkar liphāphā uṭhāūmgi. pahle nazarom se cūmūmgi, phir hāth se sahlāūmgi. phir... anek ghaṛiyom bād... bahut sambhālkar liphāphe kā cipkā kinārā phāṛūmgi. zarā sabra karo ab tum... cār mahīne maimne kiyā hai... itnā chaṭpaṭāo mat... paṛhī hūm... paṛhī hūm, abhī kyā likhā hai... liphāphā khulā gayā. majmūn mere sāmne hai. karāre patle nīle kāgaj par nīlī syāhī se khimcī lakīreṁ. sac, ricarḍ, kitnī kharāb likhā hai tumhārī. ādat paṛ gaī varnā... na jāne kitnī bār paṛhnā partā... acchā rahtā. merī najar khat ke har laphj ko cūmtī huī ūpar se nīce ghūm gaī. ek hī śabd paṛhā maimne – ricarḍ. ek bār phir merī najar majmūn par phisli aur is bār paṛhā maimne – manu. “manu-manu-manu!” yahī sambodhan rahtā hai uske sab khatom meṁ. kabhī usne mujhe priya, priyatamā, prānapriyā nahīm likhā. bas – manu-manu-manu... merā nām. uske, [sic!] kaṇṭha se phūṭā. aur nīce ricarḍ. bas ricarḍ. tumhārā tak nahīm. ricarḍ-ricarḍ-ricarḍ! āhlād ke antim kṣaṇom meṁ phūṭtā saṅgīt... cītkar... toṣ... phir majmūn. ek bār... dūsrī bār... tīsri bār... bār-bār. “...maim us dīn kā intajār kar rahā hūm jab hindustān – dillī – āūmgi aur tumheṁ dekhūmgi... dher sāre citra lūmgi is bār... intajār kar rahā hūm... besabrī se... kuch dīn aur...” phir liphāphā. use bhī paṛhnā hotā hai. is bār kahām se āyā hai khat? lebānon se. tīn-cār mahīne bād khat ātā hai, duniyā ke kisī bhī kone se ho saktā hai. grīs... jarmanī... istāmbūl... dhākā... jairūsalam... koriyā... viyatnām... kahīm se bhī. is bār lebānon se. to lebānon meṁ ho rahī hai laṛhāī ājkal! kyā kahā thā usne? jahām phauj hotī hai, vahām carc bhī. jahām insān insān ko mārta ho, yantraṇā detā ho, maim vahām hotā hūm... khudā kā amś hūm maim. hām ricarḍ, koī cāhie jo khudā ke na rahne par rahe. insānom ko yād dilātā rahe... apne har insānī kārnāme ke lie ve khud jimmedār haiṁ. tum rahte ho ricarḍ, to mujhe apnī jarūrat nahīm rahtī. ek bār phir mazmūn... “intazār kar rahā hūm... jab... dillī āūmgi.” kab? ricarḍ, kab? ek intazār khatm aur dūsrā śurū. gayā thā to usne kahā thā... ismeṁ kyā hai, maim har baras āūmgi. apnā vādā khūb nibhāyā hai usne. pām̃c sāl tak. pām̃c sāl? paccīs dīn kā sukh. kitnī daultamand hūm maim. tum jānte ho, tīn sau paimsaṭh dīn ko pām̃c dīn ke andar kaise jiyā jātā hai? nahīm jānte hoge. maim bhī nahīm jāntī thī. dhīre-dhīre jān gaī, ek kalā hai yah. sīkhnā cāhte ho? to yūm karo. kisī jipsī ko pyār kar lo. khud-ba-khud sīkh jāoge. vyathā to hogī. tīn sau sāṭh dīn kī vyathā. pām̃c dīn kā sukh. hisāb barābar. bas, ek śikāyat hai. pām̃c dīn barābar yah ḍar banā rahtā hai ki kahīm ye ākhirī pām̃c dīn na hom. agle baras vah lauṭe hī nahīm. calte hue ādmī ke lie intazār karnā āsān hai. par ṭhahare hue ādmī ke lie? ek kā gam dūsrā kaise jānegā? jo kabhī ṭhaharā na ho? jise sabra kī zarūrat na paṛī ho? jo intazār kī ghaṛiyām daurkar nikāl de? use kaise samjhāyā jāe ki roz usī kamre kī khirkī ke āge sūraj ugtā hai. roj dhūp kā nanhā khargoś ḍarā-simṭā usī barāmdē ke kone meṁ dubkā rahtā hai aur sūraj ḍūbne se bahut pahle, niścīt mṛtyu ke ḍar se kāmpkar, apnī khoḥ meṁ jā ghustā hai. roz rāt kā andherā usī kamre ke konom meṁ kālikh pottā hai. aur roz usī bistar par siskiyām paidā hone se pahle dam toṛ diyā kartī haiṁ. us kamre meṁ tīn sau paimsaṭh dīn kitne lambe hote haiṁ. vah kaise jān saktā hai jise dhūp roj nayī diśā aur alag samay se ākar jagātī ho. hām-hām, mujhe mālūm hai, sūraj roz pūrab se ugtā hai. par vah deś jo badal jātā hai, jismeṁ uske kamre kī khirkī khultī hai. pūrab-pāscim-uttar-dakṣiṇ... vah cakra kyā mere ird-gird ghūmā kartā hai? nahīm, uskā apnā parivār hai. bīvī. tīn bacce. har yātrā kī samāpti par cakra jākar unke pās ruktā hai. mere pām̃c dīn to unke sau. kul do sau sāṭh dīn to bace yātrā ke. uske lie kuch bhī nahīm. dīn-par-dīn bhāgte haiṁ aur intazār bhī. par maim... mere lie sab-kuch ṭhaharā rahtā hai. ek intazār khatm aur dūsrā śurū. phir bhī intazār –intazār meṁ phark hai. ek intazār vah thā – mariyal ghore-sā – jo khat āne se pahle thā, jab maim bhūl cukī thī maim jīvit hūm. aur ek intazār yah hai – paṁkh pharpharāte paṁchī-sā jo uskā khat hāth meṁ āne ke bād se hai. ricarḍ-ricarḍ-ricarḍ! manu zindā hai. manu ko ahsās hai, vah zindā hai. manu dekh rahī hai... kursī par carhī

Diese Erzähleinheit besteht im Wesentlichen aus einem inneren Monolog der Ich-Erzählerin, wobei der Fokus auf ihre innere Befindlichkeit und ihre Gedanken durch die Verwendung des dramatischen Modus<sup>442</sup>, das überwiegend zeitdehnende Erzählen und die interne Fokalisierung effektiv zum Ausdruck gebracht wird. Da ausser Manu keine anderen Figuren anwesend sind<sup>442</sup>, wird ihre existentielle Einsamkeit und ihre Introspektion noch verstärkt. Darüber hinaus ist in ihren Gedanken nur Richard präsent, während Maheś mit keiner Silbe erwähnt wird.

Mit Bezug auf den Rhythmus lässt sich resümieren, dass in dieser Erzähleinheit, in der Manu die Lektüre des sehnstchtig erwarteten Briefes (*khat*) hinauszögert und auskostet, die Zeit markant ausgedehnt oder zum Pausieren gebracht wird. Der Inhalt (*majmūn*) des Briefes wird insofern verschleiert, als sich die Ich-Erzählerin nach dem behutsamen, liebevollen Öffnen des Umschlags zunächst lediglich über die schlecht leserliche Handschrift ihres Geliebten mokiert und über die verwendeten Anrede- und Grussformeln sinniert. In diesem Kontext erinnert sie sich an ihren gemeinsamen Vorsatz, den sie und Richard in den letzten Tagen ihres ersten Treffens gefasst hatten, dass sie ihre Eigenständigkeit durch die Verwendung ihrer Vornamen ausdrücken wollen, anstatt Kosenamen oder Possessivpronomen zu wählen. Nachdem Manu auf eine ihrer metaphysischen Traumreisen, die den sexuellen Akt mit Richard verschleiern, angedeutet hat, zitiert sie nur einen einzigen Satz aus seinem Brief: „Ich warte auf den Tag, bis ich nach Indien – Delhi – kommen werde und dich wiedersehe... ich werde diesmal ganz viele Bilder von dir machen... ich warte... ungeduldig... noch ein paar Tage...“<sup>443</sup> Mit diesem Zitat wird nicht nur auf eine unmittelbare und glaubhafte Weise suggeriert, dass Richard, wie einst versprochen, zu ihr zurückkehren wird, sondern sich ebenfalls vor Sehnsucht und Liebe nach

---

*gaddī kā raṅg pīlā hai. mez par biche mezpoś par mor karhā hai. rasoīghar mem jīre-hīṅg ke baghār kī mahak uṭh rahī hai. pās ke makān mem koī gā rahā hai. bāhar dhūp chītkī huī hai. uskī sārī kā kinārā phaṭā hai. saṛak par log bhāge jā rahe haiṁ. gharī mem bārah baj rahe haiṁ. pās ke carc mem ghaṇṭiyām ṭanṭanā rahī haiṁ. ghar ke sāmne ke iklaute nīm par cīṛiyām cahcahā uṭhī haiṁ. saṛak par āvārā kuttā bhaumk rahā hai. barāmdē mem dhūp kī kiraṇ khīnc āī hai. miṭṭī ke gamle mem ropā guldāūdī kā paudhā āj kal se lambā nikal āyā hai... aur ye sab uske zindā hone ke sabūt haiṁ. vah dekh rahī hai kī darvāje kī caukhaṭ par dhūl parī hai. dhūl kī yah parat tak bematlab nahīṁ hai. usī zindagī ko namūdār kar rahī hai. vah zindā hai aur uske āne tak har pal zindā rahegī. nahīṁ... jhūṭh bol rahī hai vah. kuch dīn jīkar vah phir marne lagegī... tab, jab bār-bār parh cukne par vah patlā karārā nīlā kāgaz cirkar cār ṭukroṁ mem baṁṭ jāegā. saṁbhāl-saṁbhālkar rakhne par bhī cāroṁ ṭukre siroṁ se kaṭne lageṅge. phir intazār... dubārā uske khat āne kā. phir vahī ṭukrā-ṭukrā maut aur vahī zindā rahne kī majbūrī kyomki uskā khat āegā... ek dīn. aise hī cirā kartā hai ṭhahrā huā ādmī jab use kisī calte hue ādmī ke vakt ke mutābik intazār karnā pare... sabra se... besabrī se... vyatīt mem jīte... Ibid., 126-131.*

<sup>442</sup> Mit Ausnahme des Briefträgers, der Manu die Post aushändigt, und Passanten, die draussen auf der Strasse vorbeihasten, die jedoch in dieser Passage von vernachlässigbarer Bedeutung sind.

<sup>443</sup> Richards Wunsch, viele Photos von Manu zu machen, wird in Erzähleinheit 2 thematisiert.

ihr verzehre – wobei diese Behauptung umso mehr an Gewicht erlangt, als die Ich-Erzählerin sich über den Rest des Briefes, den sie mehrmals liest, ausschweigt.<sup>444</sup>

Nachdem Manu anhand des Umschlags eruiert hat, wo Richard, der pausenlos durch die Welt reist, sich gerade aufhält, erinnert sie erneut an sein Versprechen, jedes Jahr zu ihr zurückzukommen. Sie rekapituliert, dass er tatsächlich fünf Jahre lang für jeweils fünf Tage nach Indien gekommen ist. In diesem Zusammenhang wird deutlich, dass Manu ihre Existenz insofern an Richards Agieren festmacht, als sie die Zeitspanne eines Jahres – und damit ihre eigene Existenz – bloss an den fünf Tagen festmacht, die er seit fünf Jahren jedes Jahr mit ihr verbringt, und in denen sie ein ganzes Jahr zu komprimieren versucht. Sie sinniert darüber, wie unterschiedlich sich das Warten (*intazār*) für sie beide doch ausnimmt: für sie, die an Ort und Stelle verharret, und für ihn, der nach Belieben kommt und geht. Er, der Zigeuner (*jipsī*), verbringt den grössten Teil des Jahres mit Reisen durch die ganze Welt, und sieht sich nicht verpflichtet, einer festen Tätigkeit nachzugehen. Die Ich-Erzählerin reflektiert aber nicht nur über ihr Verharren an Ort und Stelle, sondern auch über das quälend langsame Verstreichen der Zeit während seiner Abwesenheit, und über die Pein, die das Warten auf einen nächsten Brief, der die Hoffnung auf ein baldiges Wiedersehen nährt, mit sich bringt. Richards Nachricht lässt nicht nur Manus innere Verbundenheit mit dem abwesenden Geliebten und die Hoffnung auf ein baldiges Treffen aufflammen, sondern erweckt sie selbst (wieder) zum Leben. Denn erst zu dem Zeitpunkt, als sie das lang ersehnte Lebenszeichen von Richard erhält, leuchtet sie ihre innere Befindlichkeit aus, und nur die Ankunft von seinem Brief öffnet einen Raum, in dem sie ihre Gedanken und Empfindungen zu artikulieren vermag.

Nach dem Fazit der Ich-Erzählerin, dass das Warten auf den abwesenden Geliebten bald ein Ende haben wird, ist im zweiten Abschnitt dokumentiert, wie Manu, die offenbar ins Innere ihres Zuhauses getreten ist, ihre unmittelbare Umgebung betrachtet und wahrnimmt. An dieser Stelle zeigt sich ein frappierender, da im gesamten Roman einzigartiger Wechsel der Erzählstimme: Die Wahrnehmungen und Empfindungen der weiblichen Hauptfigur werden nicht mehr von ihr selbst artikuliert, sondern von einer aussenstehenden, nicht weiter bestimmbaren Erzählstimme, die Objektivität und Neutralität vorgaukelt. Diese(r) externe(r) Erzähler(in) schildert, wie Manu an einem heiteren, sonnigen Tag zur Mittagszeit ihre Umgebung mit (fast) all ihren Sinnen wahrnimmt: sie betrachtet das Wohnzimmer, lauscht den Geräuschen um sie herum und riecht die Essensgerüche. Die Erzählstimme resümiert, dass

---

<sup>444</sup> Auf den (mysteriösen) Inhalt eines Briefes (*khat kā majmūn*) wird auch in der vorangehenden Erzähleinheit angespielt: Manu, die vor dem Spiegel sitzt und sich schminkt, ruft sich ins Gedächtnis, wie die Ehefrauen von Maheś' Bekannten an gesellschaftlichen Anlässen behaupten, dass sie über alles Bescheid wüssten, und sogar den Inhalt eines Briefes (*khat kā majmūn*) erraten könnten.

Manu bis zu ihrem nächsten Treffen mit Richard von Leben und Zuversicht erfüllt sein werde. Doch dann gibt sie zu bedenken, dass sie, Manu, sich belüge, denn das neuerliche Warten auf Richard bzw. einen nächsten Brief werde sie innerlich zerreißen und ihre Hoffnungen brüchig werden lassen, so wie auch das Briefpapier im Laufe der Zeit einreißen und zerbröseln wird. Mit Bezug auf den Raum als Handlungsraum wird deutlich, dass die Erzählerin nur einige wenige Bewegungen ausführt: Stumm und reglos steht sie vor der Haustüre, hebt Richards Brief auf, den ihr der Briefträger mit der Post zugeworfen hat, öffnet ihn, überfliegt den Inhalt und stellt anhand des Umschlags fest, dass der Brief ihres abwesenden Geliebten aus dem Libanon kommt. Nachdem sie den Brief nochmals einige Male durchgelesen hat, löst sich ihr Blick von Richards Nachricht und richtet sich auf ihr Inneres. Im Zuge der Lektüre schrumpft der physische Raum folglich auf den einen Punkt, auf dem sie praktisch reglos steht. Der Raum wird jedoch durch Manus Blick auf die Nachricht ihres Geliebten insofern geöffnet und ausgedehnt, als ein Gedankenfluss in Bewegung gesetzt wird, im Zuge dessen sie ihre innere Befindlichkeit auslotet. Diese Ausdehnung des Raums wird dadurch betont, als die Erzählerin den Brief, der zunächst noch ungeöffnet vor ihr liegt, mit einem Vogel (*pañchī*) assoziiert, der mit den Flügeln schlägt, bereit, seinen Käfig (*piñjā*) zu verlassen, um bis zum Himmel hoch und damit in die grenzenlose Freiheit zu fliegen. Der Vogel bzw. der Brief – und gerade auch das Meer, über das er zu ihr gereist ist – verweisen damit auf Manus Sehnsucht nach Freiheit, einem eigenen Wirkungsbereich und der Transgression des beengten Raums bzw. des (ehelichen) Käfigs, in dem sie sich befindet. Der Raum konstituiert sich somit, einmal mehr, weniger als eine physische Realität oder aufgrund von Handlungen, sondern vielmehr in Abhängigkeit von Manus Körper als Plattform für die Artikulation von Empfindungen und Gedankengängen. Manu, die nach der Lektüre von Richards Brief über die Türschwelle zurück in das eheliche Heim getreten ist, wird sich ihrer Gebundenheit an Ort und Stelle bewusst. Ihre Sehnsucht, hinauszutreten und sich eine eigene Welt an der Seite des Geliebten zu erschliessen, wird wieder überschattet: sie sinkt erneut in Leblosigkeit hinab, in ein Schweigen, eine Bedeutungslosigkeit und Dunkelheit, die sie nicht mehr zu beleuchten vermag.

Bei genauerer Betrachtung des dritten Themenkomplexes tritt eine frappierende Diskrepanz auf zwischen der Anordnung der Erzähleinheiten und der chronologischen Abfolge der Ereignisse: Die sequentielle Abfolge der Erzähleinheiten mag zur Annahme verleiten, dass Manu, nachdem sie über ihre existentielle Verzweiflung, Resignation und Fragmentiertheit reflektiert hat (Erzähleinheiten 17 bis 19), nun mit dem Erhalt eines Briefes von Richard, auf den sie sehnsüchtig gewartet hat (Erzähleinheit 20), wieder von Vorfreude, Hoffnung und Lebendigkeit erfüllt ist. Doch wie der Blick auf die Chronologie dieser vier Episoden zeigt, handelt es sich

bei diesem Brief, in dem Richard – etwa fünf Jahre nach ihrem ersten Treffen in Delhi – ein weiteres Treffen in Aussicht stellt, und den Manu als Hoffnungsschimmer in der Hand hält (Erzähleinheit 20), tatsächlich um seine letzte Nachricht überhaupt. Manu, die anschliessend zwei Jahre lang Briefe an ihn schreibt, aber weder ein Lebenszeichen von ihm erhält, geschweige denn ihren Geliebten trifft, wird zusehends von einem Gefühl der Melancholie, Einsamkeit und Resignation übermannt (Erzähleinheiten 17 bis 19).

### ***Das Ende von Manus und Richards Beziehung*** [Themenkomplex 4 / Erzähleinheiten 21-23]

#### *Das Ende* [Erzähleinheit 21]

Erzähleinheit 21 ist knapp neun Seiten lang (S. 131-139) und in sechs Abschnitte unterteilt. In dieser Passage wird geschildert, wie sich die beiden Liebenden nach einer Funkstille von rund zwei Jahren, in denen Manu keine Nachricht von Richard mehr bekommen hat, im Hotel *The Claridges* in Delhi wiedersehen. Richard ist, wie Manu im Laufe ihres Gesprächs erfährt, nur für einen Tag angereist, um ihre Beziehung aufzulösen.

#### *Übersetzung von Abschnitt 1:*

Sein Kopf ruht auf meinen Knien. Das tränennasse Gesicht hat er in meinem Schoss vergraben.

Weder versuche ich, ihm auf die Beine zu helfen, noch ihn zu trösten. Ganz ruhig sitze ich da. Nein, nicht ruhig, erstarrt.

Alles ist zu Ende.

Überall, wo mein Blick auch hinschweift, erhebt sich ein Sandsturm. Wie sollten meine kümmerlichen Tränen eine solche Ödnis benetzen?

Ich weine nicht. Nicht eine einzige Träne ist in meinen Augen.

Letztes Jahr war er nicht gekommen. Und hatte auch das ganze Jahr über keinen Brief geschrieben. Nun hatte ich zwei Zeilen von ihm erhalten, in denen er mich über sein Kommen informierte, und gleichzeitig war er selber eingetroffen.

Als ich ihn sah, erschrak ich.

Im goldblonden Haar weisse Strähnen. Dunkle Schatten unter den Augen. Unzählige Falten im Gesicht. Der Körper halb so breit wie früher.

Dann waren die dreissig Jahre also schon um? War er schon 65 Jahre alt geworden?

...was für ein Unsinn. Ganze sieben Jahre sind bis jetzt verstrichen. Dreiundzwanzig sind noch übrig. Dreiundzwanzig Jahre – was für ein treuer Rückhalt dies doch ist.

Unverwandt sehe ich ihn an.

Ein Glück, dass ich ihn überhaupt erkannt habe.

Ich erinnere mich an meinen Alptraum. Wie viele Nächte bin ich doch schweissgebadet aus ihm aufgewacht...<sup>445</sup>

Der erste Abschnitt besteht aus erzählter Rede und Fragmenten eines inneren Monologs, wobei das Erzähltempo zwischen Raffungen und Dehnungen wechselt. Die Ich-Erzählerin reflektiert über die Situation, in der sie sich befindet, und sinniert über ihre Befindlichkeit, die zwischen äusserlicher Gefasstheit und innerem Aufruhr schwankt. Anhand einer Raffung lässt sie die Ereignisse der jüngsten Zeit Revue passieren, während sie und ihr Geliebter schweigend und reglos dasitzen. Als sie unverwandt den Geliebten, der tränenüberströmt vor ihr kniet, betrachtet, erinnert sie sich an einen wiederkehrenden Alptraum, der in einem zweiten Abschnitt dokumentiert wird. Dieser Alptraum lebt durch das zeitdeckende Erzählen, den dramatischen Modus und die interne Fokalisierung auf eine unmittelbare und eindringliche Weise wieder auf. In diesem Alptraum, den die Erzählerin vor ihrem geistigen Auge schaut, befindet sie sich in einem riesigen Zimmer (*viśāl kamrā*), das von einem kalten, blauen Licht erhellt wird (*cārom taraph nyon battiyām. nīlā naṅgā prakāś*), und in welchem unzählige nackte Menschen alleine zu einer schnellen, lauten Musik tanzen. In dieser emotions- und antriebslosen Menge (*naṅgī-nisprh-nirīh bhīr*), die einen feindseligen Eindruck macht, sucht Manu verzweifelt nach Richard. Doch obwohl sie jedes einzelne Gesicht genau prüft, vermag sie ihn nicht zu erkennen – eine dumpfe Vorahnung, die sich, wie Erzähleinheit 25 belegt, schliesslich auch bewahrheiten wird: „Richard! Warum kann ich dich nicht erkennen? – Richard! Schreiend setze ich mich auf... schweissgebadet... So wird es eines Tages sein, Richard... du wirst da sein und ich werde dich nicht erkennen können...“<sup>446</sup> Nachdem die Ich-Erzählerin geschildert hat, wie sie aus ihrem Alptraum aufschreckt, fährt sie mit ihrem Bericht fort, immer noch stumm und reglos im Hotelzimmer sitzend, den Blick auf Richard geheftet.

<sup>445</sup> *uskā sir ghuṭnom par ṭikā hai. āmsuom se bhīgā cehrā zor karke god meṁ dubak gayā hai. maiṁ use uṭhāne kī kośīś nahīm kar rahī, na sāmtvanā dene kī. bilkul śānt baiṭhī hūṁ maiṁ. śānt nahīm, stabdha. sab-kuch khatm ho gayā. jahām tak najar jāṭī hai, ek sūkhā andhar uṭh rahā hai. ye ṭhore-se āmsū usmeṁ kyā namī lāemge? maiṁ ro nahīm rahī. ek bhī āmsū nahīm hai merī āmkh meṁ. pichle sāl vah nahīm āyā thā. na pūre sāl koī khat likhā thā. ab jākar āne kī khabar deṭī do pamṭiyām milī thīm aur sāth-sāth vah khud ā pahuncā thā. dekhkar caumk uṭhī thī maiṁ. sunhale bāloṁ meṁ cauṛī saphed dhāriyām. āmkhom ke nīce kāle gaḍḍhe. cehre par angināt bhurriyām. śarīr pahle se ādhā. to kyā tīs sāl bīt gae? uskī umra paimsaṭh par pahunc gāi? ...kyā bevkūphī kī bāt hai. abhī to kul sāt baras bīte haiṁ. teīs sāl bākī haiṁ. teīs sāl – kitnā vafnī sambal hai! maiṁ ekṭak use tāk rahīm hūṁ. śukra hai, maiṁne use pahcān to liyā. mujhe apnā duḥsvapn yād ā rahā hai. kitnī rātoṁ ko pasīne se sarābor jagāyā hai usne mujhe... Ibid., 131-132.*

<sup>446</sup> *ricard! maiṁ tumheṁ pahcān kyom nahīm pā rahī – ricard! cīkhkar maiṁ uṭh baiṭhī hūṁ... pasīne se tarbatar. aisā bhī hogā ricard ek din... tum hoge aur maiṁ tumheṁ pahcān nahīm pāūṁgī... Ibid., 133.*



Manu vermerkt in Form einer kurzen Raffung, wie sie – im Kontrast zu ihrem Alptraum, in dem sie den Geliebten in der Menschenmenge nicht mehr ausmachen kann – Richard in der hell erleuchteten Lobby des *Claridges* inmitten der steifen Körper und ausdruckslosen Gesichter (*kase śarīr aur bhāvsūnya cehrom ke bīc*) gleich erkannt habe. Auch bei ihrer knappen Schilderung, wie sie sich in sein Hotelzimmer zurückziehen, sie dort sein ausgemergeltes Gesicht in ihre Hände nimmt und ihn betrachtet, sind Manus Blicke bzw. Fokalisierungen die treibende Kraft in ihrem Bericht. Die nachfolgend dokumentierte Unterhaltung, in der Richard sein Schweigen und sein Fernbleiben zu erklären versucht, ist überwiegend als Szene bzw. in direkter Figurenrede mit wenigen Verba Dicendi verfasst. Richard rechtfertigt sich damit, dass er krank gewesen, und später, während des Ausnahmezustands (*emarjensi*), sein Visum storniert worden sei. Er habe ihr nicht schreiben wollen, um ihr nicht Unannehmlichkeiten zu bereiten, habe die Regierung doch alle Ausländer als Spitzel betrachtet. Manu ist erleichtert, den (vermeintlichen) Grund für seine Abwesenheit erfahren zu haben, und bittet ihn, ihr nun jeden Monat zu schreiben. Als er stumm bleibt, schöpft sie zwar Verdacht, bedeutet ihm aber, zu schweigen und sie zu lieben.

Nach einem Zeitsprung, anhand dem der Liebesakt ausgeklammert wird, ist es erneut Manu, die das Gespräch mit dem Geliebten vorantreibt. Wie in einem vierten Abschnitt in Form einer Szene geschildert wird, möchte sie mit ihm zum Essen hinuntergehen, doch Richard gesteht ihr, dass er nur für einen einzigen Tag angereist ist. Als sie die Tragweite dieser Bemerkung erfasst, schieben sich Fragmente ihres Alptraums – der riesige, von einem kalten, blauen Licht erhellte Raum mit der unerbittlichen Musik – über das Hotelzimmer, in dem sie sich mit ihrem Geliebten befindet. Als sie nachhakt, was denn passiert sei, flüchtet er sich jedoch erneut in Schweigen. Die Ich-Erzählerin schildert, wie er vor ihr niederkniet und sein tränenüberströmtes Gesicht in ihrem Schoß verbirgt – ganz in Übereinstimmung mit der Szenerie des ersten Abschieds, wie sie in Erzähleinheit 15 aufgeführt ist. Manu resümiert anhand einer kurzen Raffung, dass alles zu einem Ende gekommen ist: „Ein Tag! Ein Tag! Im hell erleuchteten Zimmer setzte die unerbittlich hämmernde Musik wieder ein. „Du bist nur für einen einzigen Tag gekommen?“, fragte ich. Er gab keine Antwort. Er legte seinen Kopf auf meine Knie. Das tränenüberströmte Gesicht verbarg er in meinem Schoß. Ich begriff, dass alles zu Ende war.“<sup>447</sup>

Bei genauer Betrachtung dieser Passage zeigt sich, dass die Ereignisse, die zwischen dem im ersten Abschnitt aufgeführten Satz, dass alles zu Ende ist, und dem in diesem dritten Abschnitt wiederholten Satz mit identischem Wortlaut geschildert werden, als eine subjektive Rückblende

<sup>447</sup> *ek din! ek din! jagmag kamre mem krūr saṅgīt phir baj uṭhā. “tum sirph ek din ke lie āe ho?”, mainne kahā. usne uttar nahīm diyā. uskā sir mere ghuṭnom par ā ṭhahrā. bhīgā cehrā god mem dubak gayā. main samajh gayā, sab-kuch khatm ho gayā.* Ibid., 135.

der Erzählerin zu verstehen sind, während sie mit Richard schweigend und reglos im Hotelzimmer sitzt, nachdem sie dessen Hiobsbotschaft vernommen hat. Als Manu sich nach dieser Rückblende, in der sie die jüngsten Ereignisse rekapituliert hat, eingesteht, dass alles tatsächlich zu einem Ende gekommen ist, bricht sie ihr Schweigen. Sie führt das Gespräch mit Richard fort, im Zuge dessen sie den wahren Grund für das Scheitern ihrer Liebe erfahren wird. In direkter Figurenrede wird sodann dokumentiert, wie Richard seiner Geliebten beichtet, dass seine Frau Manus Gedichte (*kavitāem*) – nicht aber ihre Briefe (*khat*) – gefunden, und ihn, der offenbar mit dem Tode rang, zur Rede gestellt habe. An diesem Punkt bricht sie das Gespräch ab: Wollte sie zunächst noch die Wahrheit hören, hat sie nun genug erfahren. In einem inneren Monolog, mit dem eine Dehnung der Zeit einhergeht, behauptet die Ich-Erzählerin einerseits, dass Jenny entschlossen und skrupellos (*samarth*) sei, und andererseits, dass sie selbst ein Feigling (*darpok*) sei und wegen ihres naiven Enthusiasmus' Schuld trage am Scheitern ihrer Beziehung. Manus Bewertung von Jenny und sich selbst wird, da sie nur in Gedanken artikuliert wird, bloss dem Leser bzw. der Leserin, nicht aber Richard, zugänglich gemacht – wie auch die Erinnerung an eine Begegnung mit Jenny, die in einem weiteren Abschnitt festgehalten wird. Im Rahmen dieser subjektiven Rückblende entsinnt sich Manu einer Begegnung mit Jenny in einem Flüchtlingslager. Richard hatte Frauen zu Handarbeiten motiviert, um mit dem Verkauf der so hergestellten Gegenstände Geld für die Flüchtlinge aus Bangladesh zu sammeln. Ein Mädchen brachte seine Zuneigung und Dankbarkeit zum Ausdruck, indem es unzählige Figuren für Richard herstellte, womit es den Zorn und die Eifersucht von Jenny auf sich zog. An einem Kirchenbasar bot diese deshalb die Figuren des Mädchens zum Verkauf an, worüber Richard von Manu – die Jenny offenbar beobachtet hatte – in Kenntnis gesetzt wurde. Anhand dieser Episode, die sich wohl im ersten Jahr von Richards und Manus Bekanntschaft in Jamsédpur ereignet, und bei der es sich um die einzige Passage handelt, in der eine Begegnung der beiden Frauen geschildert wird, trachtet die Ich-Erzählerin danach, Jennys Skrupellosigkeit zu illustrieren. Während die Vorgeschichte in Form einer Raffung dokumentiert ist, wird das Streitgespräch des Ehepaars in direkter Figurenrede aufgeführt, womit Unmittelbarkeit und Wahrhaftigkeit suggeriert wird. Zudem wird das Ehepaar wirkungsvoll mit Fokalisierungen belegt: So wird Richard in seinem Verhalten seiner Ehefrau gegenüber als zornig, abweisend und eiskalt charakterisiert, was in Kontrast steht zu der Zartheit und Umsicht, mit der er laut Manu die Spielsachen berührt. Jenny wiederum wird als erschrockene und angsterfüllte, aber auch als unbeherrschte und rachsüchtige Frau bezeichnet, die aus Eifersucht zu allem fähig ist. An diesem Punkt wird Manu, die mittels dieser subjektiven Rückblende ihre abschätzige Haltung gegenüber Jenny auf eine subtile Weise bestätigt hat, wird von ihrem Geliebten wieder

aus ihren Gedanken gerissen. Richard fährt mit seiner Rechtfertigung fort, weshalb er nur für einen einzigen Tag angereist ist, und sich genötigt fühlt, ihre Beziehung aufzulösen. An diesem Punkt zitiert er seine Aussprache mit Jenny am Krankenbett, wobei nicht nur seine eigenen Worte, sondern auch die Äusserungen seiner Frau in Figurenrede wiedergegeben werden. Diese direkte Rede wird lediglich mit zusätzlichen Anführungszeichen, nicht aber mit *Verba Dicendi*, versehen, wodurch sie zusätzlich an Unmittelbarkeit und Gegenwärtigkeit gewinnt. Aus dem Gespräch der Eheleute geht hervor, dass Richard seiner Frau seine Liebe zu Manu gestanden hatte, worauf Jenny ihm mit der Scheidung drohte. Da er aber seine Kinder nicht verlieren will, sieht Richard sich gezwungen, seine Beziehung zu ihr, Manu, aufzulösen.

Als Manu sich darüber beklagt, dass seine Frau ihn tatsächlich verlassen wolle, anstatt ihr, der Geliebten, einfach fünf Tage pro Jahr mit ihm zu gewähren, bittet er sie um Nachsicht – Jenny habe stets befürchtet, er könnte sie wegen einer jüngeren Frau verlassen. Mit einem Auflachen macht Manu ihn auf ihr gegenseitiges Versprechen aufmerksam, dass sie im Alter ihre Ehepartner verlassen wollten, um endgültig zusammenleben zu können. Als sie aber realisiert, dass sie fortan nicht nur ihren Geliebten nicht mehr sehen wird, sondern ihm auch keine Briefe und Gedichte mehr schreiben kann, beschliesst sie, ihre Briefe an Richard zu sammeln und sie ihm nach Ablauf der noch verbleibenden dreiundzwanzig Jahre auszuhändigen:

„Dann... werde... ich dir nicht einmal mehr Briefe schreiben können?“

„Jenny würde sie lesen, und das kann ich nicht ertragen.“

„Einverstanden“, sagte ich, „ich werde sie dir nicht schicken. Ich werde einfach schreiben und sie aufheben. Stell dir vor, was für einen grossen Packen Briefe ich in dreiundzwanzig Jahren doch haben werde. Wenn ich sechzig bin, werde ich sie dir mitbringen... Aber du wirst dich auf ein langes *Programm* einstellen müssen. Du wirst einige Tage brauchen, bis du sie gelesen hast.“<sup>448</sup>

Schliesslich schildert die Ich-Erzählerin noch einmal, wie Richard stumm und reglos vor ihr kniet, und sie ihn zu trösten versucht. In Gedanken hält sie fest, dass sie der grell erleuchteten Szenerie ihres Alptraums nun nicht mehr entkommen kann, um unbehelligt in einer dunklen Ecke das Ende ihrer Beziehung und damit den Verlust einer Zukunftsperspektive betrauern zu können. Anhand dieses kurzen inneren Monologs, der als Vorausblende zu verstehen ist, distanziert sie sich von der realen, physischen Trennung von ihrem Geliebten – wobei jedoch, einmal mehr, nur der Leser bzw. die Leserin, aber nicht Richard, Zeuge ihrer Trauer und Verzweiflung wird:

---

<sup>448</sup> “...to... maim... tumhem khat bhī nahīm likh pāūmgī?” “jainī unhem parhe, maim badārśt nahīm pāūmgā.” “thīk hai”, maimne kahā, “tumhem bhejūmgī nahīm. likh-likhkar ghar meṁ rakhtī jāūmgī. teīs sāl meṁ soto to kitnā barā gaṭṭhar ban jāegā. sāth sāl kī hūmgī to sāth letī āūmgī... par progrām jarā lambā banānā. kāphī dīn lag jāemge parhne meṁ.” Ibid., 139.

Sein Kopf lag auf meinen Knien.

...sein nasses Gesicht ruhte in meinem Schoss.

„Sei nicht so traurig“, sagte ich, „acht Jahre lang haben wir uns immer wieder getroffen. Ist das etwa nichts? Selbst die Blutgefäße des menschlichen Körpers erneuern sich alle acht Jahre.“

„Es hat sich nichts geändert.“

„Los, gehen wir hinunter und essen etwas. Ich möchte wissen, wie sehr sich dein Zustand verbessert hat“, sagte ich.

„Warum weinst du nicht einfach einmal?“, sagte er.

„Was soll ich tun, Richard, ich kann jetzt nicht weinen.“

...Weinen erleichtert das Herz...

Meine Tage vergehen unter nacktem, blauem Licht in riesigen, grell erleuchteten Räumen und nicht für einen Augenblick, nicht für den Hundertstel eines Moments werde ich von dieser ohrenbetäubenden Musik erlöst... damit ich mich in eine dunkle Ecke setzen und weinen könnte.<sup>449</sup>

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in diesen Passagen neben Manu, die in den vorangehenden fünf Erzähleinheiten als einzige Figur auszumachen war, auch Richard wieder auftritt, der nach dem ersten Abschied der beiden Liebenden nur noch in Manus Gedanken präsent war. Maheś hingegen, der nach dem ersten Abschied wieder sporadisch als Figur und als Objekt von Manus Gedanken auszumachen war, wird (vorübergehend) wieder in den Hintergrund gedrängt. In dieser Erzähleinheit ist aber nicht nur ein reduziertes Figurenarsenal auszumachen, sondern auch deren Bewegungen in Raum und Zeit sind spärlich. So wird lediglich geschildert, wie sich die beiden Liebenden in der Lobby treffen, wie sie auf sein Zimmer gehen und Manu sein Gesicht berührt. Nachdem sie sich offenbar geliebt haben, setzt sie sich auf dem Bett auf, er kniet vor ihr nieder und vergräbt sein tränennasses Gesicht in ihrem Schoss, während sie nach dem Vernehmen seiner Hiobsbotschaft wie erstarrt sitzen bleibt. In der Interaktion der beiden Liebenden spielen also insbesondere verbale und nonverbale Kommunikationshandlungen wie Sprechen, Schweigen, Sich-Ansehen, Lachen, Weinen und Berührungen eine tragende Rolle.

---

<sup>449</sup> *uskā sir mere ghuṭnoṃ par ā ṭikā. ...bhīgā cehrā god meṃ ṭhahrā rahā. “itnā dukh mat karo”, maimē kahā, “āṭh sāl tak ham milte rahe, kyā kam hai? āṭh sāl meṃ to ādmī kī deh kī śirāeṃ tak badal jātī haiṃ.” “badlā kuch nahīm”, usne kahā. “calo, nīce calkar kuch khāeṃ. maim jānnā cāhtī hūṃ ki tumhārī tabīyat kitnī sudharī hai”, maimne kahā. “tum ek bār ro kyom nahīm letīm?”, usne kahā. “maim kyā karūṃ ricard, mujhe ronā nahīm ā rahā!” ...rone se man halkā ho jātā hai... cakmak-jagmag viśāl kamroṃ ke nīle-naṅge ujāle ke nīce dīn gujrate haiṃ aur ek pal ke lie, pal saumveṃ hisse ke lie bhī karṇbhedī saṅgīt se niṣṛṭī nahīm miltī... ki kisī andhere kone meṃ baiṭhkar ro lūm... Ibid., 139.*

Manus Bestreben, das Scheitern der Beziehung hinauszuzögern bzw. die Hoffnung auf eine gemeinsame Zukunft mit Richard aufrechtzuerhalten, wird jedoch nicht nur, wie oben ausgeführt, durch die Formen der Rede zum Ausdruck gebracht, sondern auch durch die Darstellung von Zeit und Raum. Wie bereits im Zusammenhang dargelegt, verdrängt Manu eine direkte Auseinandersetzung mit dem Ende ihrer romantischen Liebesbeziehung auf eine subtile Weise. So baut sie nach dem flüchtigen Hinweis auf den Schockzustand, in dem sie sich befindet, und nach der lapidaren Mitteilung, dass alles zu einem Ende gekommen ist, eine Rückblende ein, die sich über die ersten drei Abschnitte erstreckt. Dem klärenden Gespräch mit Richard, durch das die Trennung zur Gewissheit werden wird, stellt Manu, die reglos und schweigend auf dem Bett im Hotelzimmer sitzt, den Geliebten unverwandt betrachtend, ihre gedankliche und emotionale Auseinandersetzung mit dieser Situation voran: ihr Unvermögen zu trauern; die Freude, ihren Geliebten nach einer Zeitspanne von etwa zwei Jahren endlich wiederzusehen; die Gewissheit, dass sie in Zukunft doch zusammenleben werden; und die Erleichterung, ihn trotz seines desolaten Aussehens erkannt zu haben. Nachdem sie sich ihres Alptraums entsinnt hat, der sich doch (noch) nicht bewahrheitet habe, lässt sie die Ereignisse seit ihrem Zusammentreffen in der Lobby Revue passieren, wobei sie dem Gespräch, in dem er ihr den (vermeintlich) wahren und (angeblich) trivialen Grund für seine Abwesenheit nennt, Priorität einräumt. Erst nach dieser Rückblende, die rund die Hälfte der Erzähleinheit ausmacht, stellt sie den weiteren Verlauf ihrer Unterhaltung dar, die das Ende ihrer Beziehung einläutet. Doch nicht nur anhand dieser Anachronien weist die Ich-Erzählerin die drohende Trennung von ihrem Geliebten (vorerst) zurück, sondern auch durch den Rhythmus. Während Manu reglos und stumm dasitzt, den Fokus im Wechsel auf Richard und ihr Inneres gerichtet, und die Gegenwart mittels ihrer Rückblende ausdehnt, ist ihre Rückblende selbst durch zeitdehnendes Erzählen charakterisiert, bis sich das Erzähltempo mit der Schilderung der Ereignisse seit ihrem Zusammentreffen in der Lobby beschleunigt. Nach dem Ende dieser Analepse herrscht bis zum Ende der Erzähleinheit zeitdeckendes Erzählen vor, mit Ausnahme von Manus und Richards Gespräch, im Zuge dessen Manu von Jennys Reaktion an Richards Krankenbett erfährt. An diesem Punkt dehnt die Erzählerin mittels einer weiteren Rückblende, in der sie von einem unerquicklichen Intermezzo mit Jenny berichtet, die Zeit nochmals aus. Als Richard mit seiner Beichte fortfährt, überwiegt erneut zeitdeckendes Erzählen. Mit Bezug auf den Augenblick des Abschiednehmens lässt sich überdies festhalten, dass der erste und der letzte Abschied der beiden Liebenden offenkundige Parallelen aufweisen: Beim ersten Abschied, dargestellt in Erzähleinheit 15, sitzt Manu, den Blick auf Richard geheftet, reglos und ohne Tränen in den Augen da, derweil er vor ihr kniet, den Kopf in ihrem Schoß vergraben und von ihr getröstet

wird. Beim letzten Abschied hingegen sitzt sie ohne zu weinen und Trost zu spenden da, den Blick unverwandt auf ihn gerichtet, während er tränenüberströmt vor ihr kniet, den Kopf auf ihre Knie gelegt. In beiden Erzähleinheiten versucht die Erzählerin folglich, kraft ihrer Fokalisierungen und Gedanken bzw. durch das Ausdehnen und Pausieren der Zeit der nahenden Trennung Einhalt zu gebieten – letztlich vergeblich, wie in beiden Passagen deutlich wird. Bezeichnenderweise wird in beiden Erzähleinheiten zudem nicht der Augenblick, in dem die Liebenden auseinandergehen, dargestellt, sondern lediglich die Zeitspanne unmittelbar davor. Mit Bezug auf den Raum lässt sich konstatieren, dass auch in dieser Erzähleinheit das Hotelzimmer als ein Ort der Liebe und intimen Zweisamkeit eine zentrale Rolle spielt. Doch schuf Richards Zimmer bis anhin einen Rahmen für Vertrautheit und Intimität, wird es allmählich von Fragmenten aus Manus Alptraum infiltriert, als sie die bittere Wahrheit zu ahnen beginnt und das Scheitern der Liebesbeziehung immer greifbarer wird: Manu vermag den Geliebten in der hell erleuchteten Lobby inmitten der steifen, förmlichen Menschenmenge trotz der langen Trennung sofort zu erkennen; im gleissend hellen Hotelzimmer hämmern seine erklärenden, peinigenden Worte wie unbarmherzige Musik in ihrem Kopf; und nun, im Zuge ihrer Erinnerungen, verstreichen die Tage in riesigen, grell erleuchteten Räumen unter nacktem, blauen Licht, ohne dass es ein Entrinnen von dieser ohrenbetäubenden Musik geben kann.

Im Zusammenhang mit dem Raum gilt es ausserdem den Körper zu nennen, der in dieser Erzähleinheit als leiblicher (Erfahrungs)Raum sowohl von Liebe als auch von Trauer fungiert. Als Manu den wahren Grund für Richards beklemmendes Schweigen zu ahnen beginnt, lieben sie sich auf ihre, Manus, Bitte hin. Zwar wird der Liebesakt, wie üblich, nicht konkret beschrieben, aber auch nicht mehr als metaphorische Traumreise dargestellt, sondern gänzlich ausgeblendet, wodurch die Erzählerin erneut Raum und Zeit transzendiert. Manu artikuliert in dieser Erzähleinheit aber weder ihre Trauer auf eine körperliche Weise bzw. durch ihre Tränen, noch wünscht sie sich die Alterung des Körpers herbei, die den Lauf der Zeit zum Ausdruck bringt, sondern sehnt sich lediglich nach einer dunklen Ecke, in der sie sich stumm, reglos und unbehelligt ihrer Trauer hingeben kann – ein Sehnen nach körperlicher Entsagung, das bereits in vorangehenden Erzähleinheiten thematisiert worden war.

Doch nicht nur mittels der Figuren und ihrer Handlungen, der Zeit und des Raums, sondern auch, wie bereits angedeutet, anhand von Fokalisierungen lässt sich die Auseinandersetzung des weiblichen Ichs mit dem Scheitern der romantischen Beziehung fassen. So artikuliert Manu ihr Entsetzen beim Anblick von Richards gezeichnetem Äusseren; ihre Freude, den Geliebten ihrem düsteren Alptraum zum Trotz erkannt zu haben; ihre Erleichterung über die (vermeintliche) Nichtigkeit seines Schweigens; ihre Fassungslosigkeit ob der Tatsache, dass er

nur für einen Tag angereist ist; und ihr Mitleid mit ihm, der – seinen eigenen Worten zufolge – mit dem Tode rang. Richard hingegen bleibt in dieser Passage, in der er ihre Beziehung auflöst, von ihren Wahrnehmungen unangetastet. Einzig in Manus Rückblende, in der ein Streit von ihm und seiner Frau skizziert wird, werden er und seine Ehefrau von Manu charakterisiert. So wird Jenny als skrupellos, eifersüchtig und rachsüchtig dargestellt, während er sich ihr gegenüber abweisend, zornig und eiskalt gibt. Manu untermauert diese Charakterisierung des Geliebten mit der Anmerkung, ihn noch nie zuvor wütend gesehen zu haben. Somit wird Richard in seinem Verhalten, welches er ihr, Manu, gegenüber an den Tag legt, in ein besseres Licht gerückt, während Jenny als üble Widersacherin sowohl von Richard als auch von Manu positioniert wird. Manus Alptraum hat sich letztlich also doch bewahrheitet: Sie kann Richards (wahres) Gesicht nicht mehr erkennen. Auch in dieser Erzähleinheit ist damit das Schauen die treibende Kraft für den Akt des Erinnerns und den Akt der Narration.

Die Erklärung, weshalb Richard nur für einen Tag anreist, um seine Beziehung mit Manu aufzulösen, wird in den nachfolgenden Passagen dargelegt, die etwa zwei Jahre vor diesem letzten Treffen spielen.

#### *Das Versprechen der beiden Liebenden* [Erzähleinheit 22]

In Erzähleinheit 22, die sich über sieben Seiten (S. 139-147) erstreckt und in drei Abschnitte gegliedert ist, wird ein Gespräch in direkter Rede dokumentiert, das die beiden Liebenden wohl während ihres letzten Treffens vor der etwa zweijährigen Funkstille geführt haben. Die Ich-Erzählerin möchte von Richard ihre Attraktivität bestätigt haben, doch dieser verweigert ihr eine eindeutige Antwort. Manu reagiert verärgert und unwirsch, da sie sich von ihrem Umfeld offenbar Komplimente zu ihrem Äusseren gewöhnt ist, und bedeutet ihm, der einer Antwort ausweicht, das Philosophieren ihnen, den Orientalen, zu überlassen (*yah phalsaphā ham ‘oriyamṭals’ ke lie rahne do*). Er beschreibt daraufhin die Partien ihres Gesichts – ihr wirres Haar, die dunklen, mandelförmigen Augen, ihre markante Nase und ihren schönen Mund – und erinnert sich daran, wie attraktiv sie doch vor sechs Jahren gewesen sei, als sie sich zum ersten Mal gesehen hatten, er nun aber gar nicht mehr abschätzen könne, ob sie schön sei, oder nicht. Lachend nimmt er sie in die Arme, beteuert, dass sie bekleidet und nackt gleichermassen attraktiv sei, und erklärt auf ihre perplexen Reaktion hin, dass er auf seinen Reisen eben mitunter auch nackte Frauen betrachte. Manu schickt sich nach dieser Erklärung erobert und eifersüchtig an, das Hotelzimmer, in dem sich die beiden Liebenden aufhalten, zu verlassen. Nachdem sie sich im Bad frisch gemacht hat, kehrt sie zu Richard ins Zimmer zurück. In direkter Rede wird anschliessend dokumentiert, wie er, wieder ernst geworden, seine provokativen Äusserungen

erklärt, ihr seine Liebe beteuert, und versucht, ihre Zweifel zu zerstreuen. Die beiden Liebenden versprechen sich, ihre Beziehung nur in gegenseitigem Einvernehmen aufzulösen:

„Manchmal habe ich grosse Angst... was ist, wenn du in irgendeinem Jahr... nicht mehr zurückkommen solltest?“, sagte ich.

„Das wird nicht passieren, ohne dass ich dich frage. Wenn jemals die Situation eintreten sollte, dass einer von uns verhindert ist zu kommen, so wird die Entscheidung, ob wir uns treffen, oder nicht, bei beiden liegen, und nicht nur bei einem.“

„In Ordnung.“

„Lass dies unser gegenseitiges Versprechen sein.“

„Einverstanden.“<sup>450</sup>

Richard macht anschliessend ein Photo von Manu, als sie unter einer Lampe in der glänzenden Dunkelheit (*camkīlā-sā andherā*) steht<sup>451</sup>, bevor sie gemeinsam auf die Strasse treten, wo er sie einfach in die Arme nimmt und küsst, all die Passanten (*itne sāre log*) ignorierend.

#### *Zukunftsträume – und Manus erstes Gedicht* [Erzähleinheit 23]

Diese Erzähleinheit, die rund neun Seiten (S. 147-155) umfasst und in vier Abschnitte unterteilt ist, ist wiederum als eine Rückblende aus der Erzählgegenwart zu verstehen. Im ersten Abschnitt, der markant länger ist als die drei nachfolgenden, wird ein Gespräch in direkter Rede geschildert, das kaum Verba Dicendi oder Passagen in erzählter Rede aufweist. Die beiden Liebenden träumen zu Beginn ihrer Bekanntschaft in Jamsédpur – also noch vor ihrem ersten Treffen in Delhi – von einer gemeinsamen Zukunft. Sie geben sich der Vorstellung hin, dass sie miteinander verheiratet wären, und ihre fünf Kinder – Richards drei Söhne, die in einem Internat leben und nur während den Ferien, wenn auch ihr Vater in England ist, nach Hause kommen, und Manus beide Töchter – gemeinsam grossziehen würden. Die Ich-Erzählerin malt sich in Gedanken aus, wie sie in England nach seinen Kindern sehen würde, während er in der Welt umherreiste (*to tum sārī duniyā meṁ ghūṁte phirte aur main inṅlāiṇḍ meṁ baiṭhkar tumhāre bacce pālṭī*). Eines Tages würde Maheś – auch er ein Nomade (*ghumakkar ādmī*) – vorbeikommen, sie sich in ihn verlieben, Richard verlassen und mit Maheś weggehen. Als Richard scherzhaft aufbegehrt, was er dann ohne sie machen würde, behauptet Manu, dass er ihre Kinder sehr gut alleine aufziehen könnte, und erinnert ihn daran, wie er vor einer Probe am

<sup>450</sup> “*kabhī-kabhī bahut ḍar lagtā hai... agar kisī sāl... tum na lauṭe?*”; *mainne kahā*. “*tumse binā pūche nahīm hogā. agar kabhī maukā āyā ki hammeṁ se kisī ke lauṭne meṁ bādhā huī to nirṇay ek kā nahīm, donon kā hogā – ham lauṭeṁ ki nahīm.*” “*ṭhīk hai.*” “*yah hamārā vādā rahā – ek-dūsre se.*” “*ṭhīk hai.*” Ibid., 145-146.

<sup>451</sup> Die Thematik von Manus Abbildern bzw. Photos, die Richard von seiner Geliebten macht, wird auch in Erzähleinheit 2 verhandelt.



Theater, als er sie zu Hause abholte, ihre quengelige Tochter Pārul in kürzester Zeit schlafen legen konnte. Richard möchte an dieser Stelle wissen, warum sie immer wieder auf das Thema Kinder zu sprechen komme – sie hätten schliesslich ja auch beide um die Welt reisen können, ohne sich um ihre Kinder zu kümmern (*yah bhī to ho saktā thā ki ham duniyā-bhar mem ghūnte aur hamāre bacce na hote*). Daran anknüpfend sprechen sie über ihre Beweggründe, eine Familie gegründet zu haben: Richard meint, dass es doch einfach üblich sei, Kinder zu bekommen (*bacce honā ek ām bāt hai*), woraufhin sie behauptet, sie habe sich ganz bewusst dafür entschieden (*hām, par mainne to jānbūjhkar phaislā kiya thā ki ve hom*). Manu deutet in diesem Kontext aber auch an, dass sie als indische Frau (*hindustānī strī*) in der Rolle als Mutter bzw. in der Mutterschaft (*māṭṛtva*) keine Erfüllung findet. Auf seine Frage hin, welche Pläne sie denn verfolge, skizziert sie einige Zukunftsperspektiven – darunter auch die Möglichkeit, Gedichte (*kavitāem*) zu schreiben. Auf sein Drängen hin schreibt sie spontan ein Gedicht nieder, doch verliert sie ihr erstes literarisches Werk sogleich wieder, da ihr Geliebter es sich ganz selbstverständlich aneignet. Richard prophezeit ihr, dass sie schreiben werde, so wie er in der ganzen Welt umherreise:

[...] „Was – wieso? Weisst du denn nicht, dass eine indische Frau die Mutterschaft verkörpert... nach Ansicht des indischen Mannes. Er kommt nicht einmal auf den Gedanken, dass sie ausser einer Mutter sonst noch etwas werden könnte.“

„Was möchtest du denn werden?“

„Keine Ahnung. Ich weiss selbst nicht, was ich werden möchte. Ich habe so viel freie Zeit, unausgefüllte Zeit. Manchmal denke ich, ich werde Schauspielerin... manchmal, dass ich meinen *Ph.D.* machen sollte... an irgendeinem *College* unterrichten... die Arbeit in der Fabrik beaufsichtigen... mich für das Parlament aufstellen lassen... ich könnte in der Welt herumreisen... in die *Krankenhäuser* gehen und die Kranken pflegen... mich in irgendeiner *Mission* betätigen... ich könnte Gedichte schreiben...“

„Zeig sie mir.“

„Wen?“

„Die Gedichte.“

„Ich schreibe keine.“

„Lüg doch nicht.“

„Ehrlich... ich schreibe nicht... ich spiele nur mit dem Gedanken.“

„Dann schreib!“ Er nahm einen Stift und legte ihn vor mich hin.

„Schreib“, sagte er.

„Was denn?“

„Worüber du nachdenkst.“

„Ach... du...“

„Los jetzt, schreib einfach los.“

Ich nahm den Stift und liess ihn über das Papier gleiten. Die Zeilen formten sich... sie stiegen in meinen Gedanken auf und liessen sich auf dem Papier nieder... ich musste immerzu lachen über mich...

Ich lebe.

In verstreuten Augenblicken  
die durch Sehnsucht voneinander getrennt sind  
wenn ich nicht existiere  
saugt mich  
eine tiefe Grube aus Traurigkeit  
hinein  
ins Innere... tief hinein  
glühenden Sand  
stösst sie aus  
im letzten Moment vor dem Ersticken  
springe ich mit schallendem Gelächter hinaus  
vom untersten Grund herauf  
und falle neben dich  
ich fange wieder an zu leben... doch  
die Grube  
habe ich nicht weniger lieb  
das mit der Liebe ist müssig  
die Grube ist mein Zuhause  
ganz tief in ihrem Inneren  
auf tiefstem Grund  
wo jeder Augenblick unaufhörlich  
schwarzen Rauch ausstösst.

Er las die Zeilen, faltete das Papier zusammen und steckte es ein. Er sagte: „Lass mir zukommen, was du von nun an schreibst.“

„Und wenn ich nicht schreibe?“

„Unmöglich.“

„Verwünsche mich nicht. Wenn ich nur keinen Roman schreiben muss.“

„Du wirst schreiben... So wie ich in der ganzen Welt herumreisen werde. Ja, wenn du meine Frau wärst, würde ich nicht umherreisen...“<sup>452</sup> [...]

---

<sup>452</sup> “*kyom kyā? kyā tum jānte nahīm, hindustānī strī māṛtva kī pratimā hotī hai... hindustānī puruṣ kī dṛṣṭi meṁ. vah soc bhī nahīm saktā, vah mām ke alāvā kuch aur bannā cāh saktī hai.*” “*tum kyā bannā cāhtī ho?*” “*patā nahīm. maiṁ khud nahīm jāntī, maiṁ kyā bannā cāhtī hūṁ. itnā khālī-khokhlā vakt*

Als Manu von Richard wissen möchte, warum er denn in der Welt umherstreife, antwortet er, dass dies doch alle tun würden, und merkt an, dass er umherreise, so wie die Erde um die Sonne kreise (*ek dhurī ke cārom taraph jaise prthvī sūraj ke ird-ird ghūmtī hai*). Wenn es die Sonne eines Tages nicht mehr gäbe, würde sie, die Erde, ziellos umherirren, so wie er selbst (*disāhīn idhar-udhar bhaṭaktī phire... merī tarah... hai na?*). Wenn Manu seine Frau wäre, wäre er nicht mehr gezwungen, rastlos umherzustreifen, oder er würde die Welt nur noch mit ihr zusammen erkunden. Doch einstweilen würde sie, Manu, in Indien verbleiben, so wie die Sonne (*hindustān meṁ sūraj kī tarah jamkar baiṭh jātīm*), und er sie wie die Erde umkreisen (*maiṁ prthvī kī tarah tumhāre cārom taraph cakkār kāṭatā*). Wenn sie sich in Maheś verlieben würde, verlöre er seine Mitte und würde sich verirren (*bhaṭaknā*):

„Wenn ich meine Sonne verlöre, würde ich fortan in der Welt umherirren. Aber die Erinnerung an die Sonne würde mir bleiben. Sie wäre eine Achse in meinem Umherirren. Und nun? Getrieben vom Wunsch, etwas zu finden, streife ich umher. Mein Rotieren ist getrieben von Raserei und... was ich finden möchte... weiss ich nicht.“<sup>453</sup>

Als Richard sie bittet, ihn zu küssen, und ihr seine Liebe gesteht, weist sie ihn zurück, da ihre Liebe abstrakt (*amūrt*) bleiben soll. Die Ich-Erzählerin schildert, wie sie und Richard reglos an einem Punkt verharren, während die Zeit immer weiter verstreicht (*samay bītātā gayā...*). Im zweiten Abschnitt bzw. nach einem Zeitsprung wird ein Gesprächsfragment der beiden Liebenden aufgeführt, das durch zeitdeckendes Erzählen charakterisiert ist, und im Zuge dessen Richard erfolglos versucht, Manu zu einem Kuss und einer Liebeserklärung zu bewegen. In einem inneren Monolog hängt die Erzählerin noch einmal dem Gedanken nach, sie würden als

---

*hai mere pās. kabhī soctī hūṁ, abhinetrī ban jāūṁ... kabhī soctī hūṁ, pī-ec. dī. kar dālūṁ... kisī kālej meṁ parhūṁ... phaiktārī kā kām dekhūṁ... vidhānsabhā ke lie kharī ho jāūṁ... duniyā-bhar meṁ ghūṁṁ... aspatāloṁ meṁ jākar marīzom kī sevā karūṁ... kisī miśan meṁ bhartī ho jāūṁ... kavītāeṁ likhūṁ... ” “dikhlāo. ” “kyā? ” “kavitā. ” “maiṁ nahīm likhtī. ” “jhūṭh mat bolo. ” “sac... nahīm likhtī... sirph soctī hūṁ. ” “to likh dālo. ” maiṁne kalam uṭhāyā aur kāgaz par calānā śurū kar diyā. paṁktiṁyām bantī gāṁ... man meṁ uṭhīm aur kāgaz par utar gāṁ... mujhe apne par haṁsī ātī rahī... maiṁ jītī hūṁ. cāhat se baṇṭe / bikhre kṣaṇom meṁ / jab maiṁ nahīm hotī / viśād kā gahrā garhā / mujhe cūskar / bhītar... bahut andar / uglā kartā hai / taptā gubār / ghuṭan ke antīm kṣaṇ meṁ / aṭṭahās kī gūmj par carh / uchal niclī satah se / tumhāre pās girkar / maiṁ jīne lagtī hūṁ... par / garhe se bhī mujhe / kam pyār nahīm / pyār kī bāt bekār hai / vahīm merā ghar hai / garhe ke bahut andar / sabse niclī satah par / jahām har kṣaṇ barābar / kālā dhuām ugaltā hai. paṁktiṁyām usne parhī, kāgaz tahāyā aur jeb meṁ rakh liyā. kahā “ab jo likho, mujhe de denā. ” “aur jo na likhūṁ to? ” “ho hī nahīm saktā. ” “badduā mat do. kahīm mujhe upanyās na likhnā par jāe. ” “tum likhogī... vaise hī jaise maiṁ duniyā-bhar meṁ ghūṁṁgā. hām... tum merī bīvī hotīm to na ghūmtā... ” Ibid., 150-152.*

<sup>453</sup> “apnā sūraj khokar maiṁ duniyā-bhar meṁ bhaṭakne lagtā. phir bhī sūraj kī yādgār mere sāth rahī. merī bhaṭakan ko dhurī detī. ab kyā hai? pāne kī lālsā meṁ bhaṭak rahā hūṁ. merī gati meṁ unmād hai aur... kyā pānā cāhtā hūṁ... jāntā nahīm. ” Ibid., 153.

Ehepaar die Welt erkunden. Im Kontrast dazu fasst sie aber auch die Möglichkeit ins Auge, dass sie ihn nach den acht Monaten, die er in Indien verbringt, nicht mehr wiedersehen könnte. Nach diesem Gedankenbericht, in dem die erzählte Zeit zum Pausieren kommt, folgt der vierte und letzte Abschnitt, in dem sich direkte Figurenrede, Erzählerkommentar und erzählte Rede abwechseln. Manu schildert, wie sie den Geliebten endlich küsst, und ihre Liebe ihren Lauf nimmt. Punktiert wird dieser Bericht von Kommentaren aus der Erzählgegenwart, in denen die Erzählerin auf die Ödnis der Zeit, die Verlassenheit der Strasse und die Düsternis, von der sie allmählich überschattet wird, anspielt:

„Was ist los?“, fragte ich.

„Nur, wenn du ja sagst, sonst nicht.“

„Nein, Richard.“

Wir waren wie festgenagelt.

Die Zeit verstrich... Tage und Wochen –

Wir trafen uns im Club und gingen wieder auseinander... reglos auf einem Punkt.

Die Zeit verging...

Wenn ich Richards Frau wäre... wenn Richard mein Mann wäre... ich würde mit ihm in Japan den Fujiyama besteigen... ich würde ihn in Paris unter dem Eiffelturm küssen... wenn Richard nicht mehr in meinem Leben ist, dann... wenn er aus Indien weggeht und nie mehr zurückkommt... oder zurückkommt, aber mich nicht treffen würde...

Die Zeit schreitet ununterbrochen voran. Sie bleibt nicht einen einzigen Moment stehen, um uns zuzuhören. Richard ist nur für acht Monate nach Indien gekommen... dann wird er zurückgehen... wenn er nicht nach Indien zurückkehrt... oder ich ihn nicht mehr treffen kann?

Ein kurzes Innehalten auf einer verlassenen Strasse, die sich in endlos lange Jahre ausdehnt – im Schatten eines hohen Baumes... ein, zwei Momente... für die Erinnerung... ein Kuss.

„Manu!“, sagte er.

„Ja?“

„Nichts, nur Manu.“

Die Zeit hat uns verlassen.

„Manu!“, sagte er.

„Ja.“

„Manu!“

„Was ist?“

„Nichts, nur Manu.“

Die Zeit wurde öd und leer.

Wer weiss, wie viele Monate vertrocknet sind.

...ich nahm sein Gesicht in meine Hände und küsste ihn.

„Manu!“, sagte er.

„Ja?“

„Nichts, nur Manu.“

Wir brachen auf, gemeinsam mit der Zeit. Auf der verlassenen Strasse begann ein Baum zu wachsen. Sein Schatten glitt langsam auf mich zu.<sup>454</sup>

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass auch in dieser Erzähleinheit ein höchst reduziertes Figurenarsenal auszumachen ist, treten doch nur Manu und Richard in Erscheinung. Ihre Bewegungen in Raum und Zeit werden zudem nur sparsam geschildert, während in diesen Passagen eine Unterhaltung von Manu und Richard einerseits, und die inneren Gedankengänge der Ich-Erzählerin andererseits, dominieren. Die spärlichen non-verbalen Handlungen des Liebespaares sind jedoch höchst bedeutsam: Manu ergreift einen Stift, schreibt ein Gedicht auf, Richard liest es (laut?) vor und nimmt das Blatt an sich, ohne sich mit Manu über den Inhalt ihres ersten literarischen Werks auszutauschen.<sup>455</sup> Am Ende der Erzähleinheit wird mit dem Hinweis, dass Manu und Richard reglos an Ort und Stelle verharren, schliesslich eine weitere Figurenhandlung in Raum und Zeit geschildert, wobei diese in einem markanten Kontrast steht zur rastlosen, grenzüberschreitenden Erkundung der Welt in der Vorstellung der beiden Liebenden. Der physische Raum, in dem sie sich aufhalten, ist durch die Reduktion auf einen Punkt, nämlich den Club in Jamsédpur, bestimmt, während der Raum, den sie sich in der Imagination erschliessen, durch eine Ausdehnung in die Unendlichkeit des Universums, impliziert durch die Gleichsetzung von Manu mit der Sonne und von Richard mit der Erde, gekennzeichnet ist. Im Gegensatz zu ihrem beidseitigen Verbleib an Ort und Stelle steht aber auch Richards rastloses Umherirren, das von ihm mehrfach zur Sprache gebracht wird: er sehnt

---

<sup>454</sup> “*kyā huā?*” *mainne kahā. “tum hām kahogī tab, varnā nahīm.” “nahīm ricard!” ham jar ho gae. samay bītātā gayā... dīn aur haphte – ham klab meṁ mile aur alag ho gae... ek bindu par sthir. samay bītātā gayā... agar main ricard kī bīvī hotī... agar ricard merā pati hotā... main uske sāth jāpān, phūjīyāmā par carhtī... ricard peris ke āīphal tavar ke nīce merā cumban letā... ricard merī jīndagī meṁ na rahā to... hindustān choṛkar vah calā gayā aur kabhī lautkar na āyā... lautā aur mujhse milā nahīm... samay lagātār āge barh rahā hai. kṣaṇ-bhar ko bhī sthir rahkar hamārī nahīm suntā. ricard sirph āṭh mahīnoṁ ke lie hindustān āyā hai... āṭh mahīne bād vāpas laut jāegā... agar vah hindustān na lautā... lautā... aur main usse na mil sakī? barsom lambī vīrān sarak par ek choṭā-sā parāv – kisī ūnce darakhta kī chāīv meṁ... pal-do pal... yād-bhar ke lie... ek cumban. “manu!” usne kahā. “kyā?” “kuch nahīm, bas manu.” samay ne hamārā sāth choṛ diyā. “manu!” usne kahā. “hām.” “manu!” “kyā?” “kuch nahīm, bas manu.” samay vīrān hotā gayā. na jāne kitne mahīne sūkh gae. ...mainne uskā cehrā hāthom me thāmā aur cūm liyā. “manu!” usne kahā. “kyā?” “kuch nahīm, bas manu.” ham samay ke sāth cal parē. vīrān sarak par ek darakht palne lagā. chāīv mere pās sarakne lagī. Ibid. 154-155.*

<sup>455</sup> Zum Inhalt von Manus erstem Gedicht siehe Analyse der Erzähleinheit 24.

sich nach einem Zentrum, damit seine Streifzüge über die Erdkugel eine Mitte finden.<sup>456</sup> Richards zielloses, unermüdliches Rotieren um die Erde lässt sich, wie diese Erzähleinheit und die Rahmenerzählung belegen, parallelisieren mit Manus rastlosem Umherirren auf einer mäandernden Strasse in einer menschenleeren Einöde, die sich in die Unendlichkeit ausdehnt und von einer unerbittlichen Sonne beleuchtet wird.

Nach der Erkundung des schier grenzenlosen Raums (im Dialog mit dem zukünftigen Geliebten) und der Beobachtung, dass sie beide sich, zaudernd angesichts ihrer Gefühle und der aufkeimenden Hoffnung auf eine gemeinsame Zukunft, nicht von der Stelle rühren (während ihres Gedankenberichts), fokussiert die Ich-Erzählerin in den letzten Passagen auf das kontinuierliche Voranschreiten der Zeit. So schildert sie stark raffend, wie sie Richard im Club in Jamsédpur während Wochen immer wieder begegnet. Die Gesprächsfragmente, in denen Richard immer wieder das Wort an Manu richtet und um einen Kuss bittet, sind insofern als ein Widerhall einer früheren Passage aufzufassen, als Richard doch am Abend nach der Aufführung des Theaterstücks Manu gegenüber die Hoffnung geäußert hatte, dass sie sich auch nach dem Ende der Probenzeit weiterhin im Club treffen würden (siehe Erzähleinheit 5).<sup>457</sup>

Nach dem Dialog von Manu und Richard, der sich über weite Strecken dieser Erzähleinheit erstreckt und in dem szenisches Erzähltempo vorherrscht, sind die letzten drei Abschnitte, die lediglich rund eine Seite umfassen, durch Auslassungen und das Fluktuieren der Zeit charakterisiert: in den Gesprächsfragmenten tritt Zeitdeckung auf, in den Passagen mit erzählter Rede Dehnungen, und in den Reflexionen der Ich-Erzählerin pausiert die erzählte Zeit. Die Reglosigkeit der beiden Liebenden bzw. das Schrumpfen des Raums auf den einen Punkt im Club, mit dem das Voranschreiten und die Ausdehnung der Zeit einhergeht, spiegelt sich am Ende der Erzählung in Manus reglosem Stehen am Herd, als sie sich, den Blick auf ihr Inneres gerichtet, in ihren Gedanken auf eine Reise in die Vergangenheit begibt. Sowohl in dieser Erzähleinheit als auch im zweiten Teil der Rahmenerzählung bzw. am Ende ihrer

---

<sup>456</sup> Dieses Bild einer zentralen Achse wird von der Ich-Erzählerin zu einem späteren Zeitpunkt wieder aufgegriffen, als sie, wie in Erzähleinheit 19 ausgeführt wurde, etwa fünf oder sechs Jahre nach diesem ersten Treffen endlich einen lang ersehnten Brief ihres abwesenden Geliebten erhält, der ihr aus einem immer wieder neuen Land ein Lebenszeichen schickt. Auf das Bild einer zentralen Achse bzw. einer *axis mundi* bezieht sich die Ich-Erzählerin ausserdem, als sie etliche Jahre nach dem Ende ihrer Beziehung in ihrer Vorstellung ein Treffen mit dem Geliebten unter einem Feigenbaum, den sie in ihrem Zimmer wachsen sieht, inszeniert (siehe Erzähleinheit 26).

<sup>457</sup> In dieser in Erzähleinheit 5 geschilderten Episode kommt dem Akt des Sehens bzw. Erkennens eine zentrale Rolle zu: Er, Richard, würde in einer Ecke stehen und sie von Weitem beobachten. Sie würden ohne Worte (*niḥśabd*), sondern nur mit ihren Blicken kommunizieren und sich ihrer Gefühle füreinander versichern ([...] *par merī najar tumheṁ dhūmrhe rahemgī... har pal. aur tum... bār-bār merī taraph dekhne ko majbūr hogī... bhamvēm uṭhākar pūchogī – kyā hai, aur maiṁ... niḥśabd kahūmgā – vahī... vahī jo pahle thā... vahī tum... dekh rahā hūm tumheṁ...*) Ibid., 45.

Erinnerungsreise sinniert die Ich-Erzählerin zudem über ihr Umherirren auf einer verlassenen, menschenleeren Strasse, die sich in endlos lange Jahre ausdehnt. Auf dieser sich windenden Strasse, die in einer von einem gleissend hellen Licht erfüllten Einöde liegt, wird sie eine kurze Rast (*parāv*) einlegen, um schattige Bäume in der Erinnerung an das Gestern zu pflanzen.

Sowohl Manu als auch Richard reflektieren in dieser Erzähleinheit über ihren Aktionsradius und ihre Zukunftsperspektive: Manu, die in ihrer Rolle als Hausfrau und Mutter keine Erfüllung gefunden hat, träumt von einem anderen Leben, das sich aber unverändert am Wirkungsbereich eines Mannes orientiert. Richard hingegen, der die Schattenseiten seiner von Rastlosigkeit und innerer Unruhe getriebenen Reisetätigkeit anspricht, spielt zwar mit dem Gedanken, dass Manu ihn auf seinen Reisen begleiten könnte, wenn sie verheiratet wären. Doch die Möglichkeit, dass sie auch ohne ihn (oder Maheś) die Welt erkunden könnte, fasst er nicht ins Auge, sondern prophezeit ihr, dass sie sich die Welt schreibend erschliessen werde. Diese Analogisierung von Schreiben als einer Erkundung der Welt kraft der Imagination wird von der Ich-Erzählerin auch in der Rahmenerzählung thematisiert, als sie den Akt des Erzählens mit dem Bild einer mäandernden, sich in die Unendlichkeit ausdehnenden Strasse gleichsetzt.

Nachdem die Ich-Erzählerin im vierten Themenkomplex das Ende ihrer romantischen Affäre geschildert, Schlaglichter auf die verheissungsvollen Anfänge ihrer Beziehung mit Richard geworfen und den Entstehungskontext ihres ersten literarischen Werks dokumentiert hat, richtet sich der Fokus nun auf Manus Hinwendung zum literarischen Engagement bzw. ihr Selbstverständnis als Autorin – eine Thematik, die im vierten Themenkomplex ebenfalls schon kurz gestreift wurde. Manu, die im fünften Themenkomplex zunächst noch mit ihrem Mann und Mitgliedern der Gesellschaft interagiert, tritt schliesslich nur noch alleine auf, bis Maheś in der letzten Erzähleinheit – aber nicht im zweiten Teil der Rahmenerzählung – seinen Platz an ihrer Seite wieder einnimmt. Richard ist zwar immer noch in Manus Gedanken und Imaginationen omnipräsent, aber nicht mehr als Figur auszumachen.

### **Manu wird Schriftstellerin** [Themenkomplex 5 / Erzähleinheiten 24-26]

#### *Manu schreibt* [Erzähleinheit 24]

Erzähleinheit 24 umfasst knapp acht Seiten und ist in elf Abschnitte unterteilt, die chronologisch aufeinander folgen. In diesen Passagen, die etwa drei Jahre nach dem Scheitern von Manus und Richards Beziehung spielen<sup>458</sup>, wird geschildert, wie Manus erstes Buch,

---

<sup>458</sup> In einem Gespräch mit Maheś' Freunden entgegnet Manu, dass ihre Töchter zehn bzw. zwölf Jahre alt sind. Als Richard und Manu sich am Theater in Jamsédpur kennengelernt hatten, war die jüngere Tochter noch ein Kleinkind gewesen, und da sie etwa sieben Jahre später ihre Beziehung beendet hatten, werden seitdem wohl etwa drei Jahre verstrichen sein.

nämlich eine Sammlung mit Gedichten, publiziert wird, und welche Resonanzen dieses literarische Werk in ihr und in ihrer Umgebung auslöst.

*Übersetzung von Erzähleinheit 24:*

Heute ist meine erste Sammlung mit Gedichten erschienen.

Ich halte das Buch in meiner Hand. Ein gebundener Einband. Ein schwarzer *Buchumschlag*, gesprenkelt mit roten Flecken. Blutstropfen – auf einem tintenschwarzen Himmel in einer finsternen Regennacht. Das hervorquellende Blut leuchtet in der Dunkelheit der Nacht auf.

...welche Farbe mag wohl der Himmel haben, der sich über Richard ausdehnt? Silbern, grau, milchigweiss, azurblau, stahlblau oder tintenschwarz? Durch wie viele Himmel muss das Blut hindurchsickern, bis es endlich zu ihm gelangt?

Er hatte gesagt: Was auch immer du schreibst, das lasse mir zukommen – aber nun... wo ist Richard?

Wann habe ich diese Gedichte geschrieben... während einer langen Zeitspanne von zehn Jahren. Nein, diese Gedichte hatte Jenny doch in Stücke gerissen... damals war Richard noch in meiner Reichweite gewesen...! Seit wie vielen Jahren sammeln sich nun meine Briefe in einem Sarg an – seit fünf, sechs oder vielleicht auch sieben... Zunächst hatte ich noch die Tage gezählt... inzwischen zähle ich nicht einmal mehr die Jahre...

Ich streiche mit der Hand über den *Einband*. Eine Berührung, so glatt und seidig wie *Satin*. Richard-Richard-Richard!

Wie lange habe ich diesen Moment von Glückseligkeit nicht mehr erfahren.

Ich schloss die Augen.

Meine Hand begann über das glatte *Kunstdruckpapier* zu gleiten...

...Richard hatte genau in der Mitte seines Rückens ein rotes Muttermal ... breit und flach... man konnte es mit zwei Fingern umschliessen... an der rechten Hüfte eine Stelle, die voller Flecken war... die Hand hielt inne... und glitt zurück zum roten Muttermal... winzig kleine Erhebungen, die ein rasches Zurückgleiten bremsen... in der Rundung seiner Schultern ein Grübchen ...

„Wie gemacht für dein Kinn...“, hatte Richard gesagt und mein Kinn darin gebettet... meine Lippen verloren sich in seinem dichten Haar... ein erdiger Duft stieg mir in die Nase...

Wenn ich meine Augen geschlossen halte, kann ich diesen Duft immer noch riechen...<sup>459</sup>

---

<sup>459</sup> *ānj merī kavitaom kā pahlā saṃkalan chapkar niklā hai. kitāb mere hāth meī hai. moṭī jilda meī bandhī. kālā kavar. us par chitre lāl cakatte. khūn ke katre – barsāt kī andherī rāt ke syāh āsmān par. ristā huā lahū rāt ke andhiyāre meī bhī camak uṭhtā hai. ...ricarḍ ke sir par chāye āsmān kā raṅg kyā hogā – ruphalā, saleṭī, dūdhiyā, āsmānī, caṭakh nīlā yā syāh kālā? ristā huā lahū ākhīr kin-kin āsmānom ke nīce se hotā huā bahegā us tak? usne kahā thā – jo bhī likho mujhe de denā, par āj... kahām hai*



„Na, riechst du an deinem Buch?“, fragte Maheś.

Ich fuhr zusammen und öffnete meine Augen.

Ich sagte: „Ja, dieser neue Einband verströmt einen besonderen Geruch.“

„Aufregend, nicht?“, fragte er.

„Ja... nein... was meinst du?“

„Dein eigenes Werk zu sehen.“

„Warst du aufgeregt, als du zum ersten Mal deine eigene *Fabrik* sahst?“

„Ja, das war ich.“

„Und bist du das immer noch?“

„Nein, jetzt nicht mehr.“

Ich lachte.

„Ich auch nicht“, sagte ich und reichte Maheś das Buch.

Er schlug es auf. Innen war vermerkt – Für einen *Zigeuner*.

Für Richard. Warum nicht für Maheś?

Was ist mit mir, dass ich nur von einem Mann mit dem Naturell eines Zigeuners geliebt werden kann... womöglich bin ich ja selbst schuld daran ... vielleicht vermag auch ich nur einen Zigeuner zu lieben?

Ich gehöre zu jenen Menschen, die in Augenblicken leben. Wenn ich geliebt werde und mir diese Liebe unaufhörlich zuteil wird, Tag für Tag, werde ich ihrer dann nicht überdrüssig? Für jemanden wie mich ist es genau so wichtig, etwas nicht zu bekommen, wie etwas zu bekommen – vielleicht sogar noch wichtiger.

Ich gehöre zu jenen Menschen, die in ihrem Inneren eine grenzenlose Leere haben und bereit sind, alles Leiden in sich aufzunehmen. Das Leid anzunehmen entspricht ihrer Natur – es ist das Symbol eines unabhängigen Ichs.

Wenn das Leid dann die Grenzen sprengt, brechen diese Menschen in schallendes Gelächter aus und springen aus der Grube ihrer Schwermut herauf. Als wären sie von Sinnen kosten sie diese Augenblicke voller Freiheit aus, die sie unverhofft erhalten haben,

---

*ricarḍ? kab-kab kī likhī kavītāem haiṁ... das sāl ke lambe daur kī. nahīm, unheṁ to jainī ne phāṛ ḍālā thā... tab merī pahūnc ricarḍ tak thī...! kitne sāl hue mere khatom ko tābūt meṁ jamā hote – pāmc-chah yā śāyad sāt... pahle maiṁ din gīnā kartī thī... ab baras ginte bhī choṛ die... kitāb ke kavar par maiṁne hāth pherā hai. ciknā, sāṭan-sā sparś. ricarḍ-ricarḍ-ricarḍ! kab se āhlād kā yah kṣaṇ jiyā nahīm. maiṁne āmkheṁ band kar līṁ. hāth cikne āṛṭ pepar se phisal jāne diyā... ... ricarḍ kī kamar ke bīcombīc ek lāl massā thā... caurā-sapāṭ... cuṭkī meṁ samo lo... dāeṁ nītam̐ ke ūpar jhāim̐yom̐ kī guṁjalak... hāth ṭhahar jātā thā... vāpas lāl maste par... rapaṭan ko saṁbhāle nanhīm-nanhīm sīṛhiyom̐... kandhe kī golāi ke bīc choṭī-sī garhī... “bilkul tumhārī ṭhuddī ke nāp kī...” ricarḍ ne merī ṭhuddī usmeṁ ṭikākar kahā thā... mere om̐ṭh uske ghane bālom̐ meṁ kho gae the... soṁghī gandh nathunom̐ meṁ bas gāi thī... āmkheṁ band rakhūm to ab bhī havā kā kaś bhītar khīm̐c, use sūm̐gh saktī hūm̐... Ibid., 155-156.*

so wie ein zum Tode verurteilter Verbrecher, aber sobald dieser Taumel nachlässt, springen sie wieder in ihre tiefe Grube hinab.

Inzwischen hat Maheś einige Seiten umgeblättert. Mit leiser Stimme liest er ein Gedicht...<sup>460</sup>

Kommt, lasst uns den 15. August feiern  
Arbeitslosigkeit – Hunger – Schiessereien...  
die Zeitungen haben diese Gerüchte verbreitet  
wie sollte denn so etwas möglich sein  
wenn wir doch seit dreissig Jahren unabhängig sind?  
Jallianwala-Bagh... ja, ich erinnere mich,  
die Gewaltherrschaft eines fremden Herrschers...  
Eine Kugel setzt der Sklaverei ein Ende.  
Mord an Bauern in Pantnagar?  
Zerstörung von Arbeitersiedlungen in Bastar?  
Denken Sie selbst darüber nach, wie sollte so etwas möglich sein?  
Wenn wir heute doch keine Slaven mehr sind, sondern unabhängig.  
Die Hungersnot im Jahre 43 in Bengalen  
ja, es war wirklich grässlich, dieses Jahr.  
Die Sklaven sterben schliesslich qualvoll an Hunger.  
Ausschreitungen wegen Getreide in Muzaffarpur?  
Schiessereien auf Hungernde, die in Āndhra Pradeś demonstrieren?  
Die Lagerhäuser sind gefüllt mit Getreidesäcken?  
Die Regale in den Rationierungsläden sind leer?  
Nein, nein, das muss irgendwo anders sein  
wie sollte denn so etwas möglich sein  
wenn wir doch seit dreissig Jahren unabhängig sind?

---

<sup>460</sup> “*kitāb ko sūmgh rahī ho?*”, *maheś ne kahā. caumkhar maimne āmkhem khol līm. kahā, “hām, tāzī bandhī jild se kaisī to bās ātī hai.” “romānc hotā hai?”*, *usne pūchā. “hām... nahīm... kisse?” “apnālikhā dekhkar.” “apnī phaiṭarī dekhkar tumhem romānc huā thā?” “hām, huā to thā.” “ab bhī hai?” “nahīm, ab to nahīm hai.” maim hamś dī. “ab mujhe bhī nahīm hai”, maimne kahā aur kitāb maheś ko pakṛā dī. jilda palṭkar usne khol lī. andar likhā hai – ek jipsī ke nām. ricard ke nām. maheś ke nām kyom nahīm? kyā hai mujhmem ki sirph jipsī-prakṛti kā ādmī hī mujhe pyār kar pātā hai... yā zimmevārī merī hai... maim hī sirph jipsī ko pyār kar saktī hūm? maim un logom mem se hūm jo kṣaṇom mem jīte haim. mujhe pyār mile aur miltā hī calā jāe – roz-dar roz, to kyā maim usse ūb jāūmgi? mere jaise ādmī ke lie na milnā vahī ahmiyat rakhtā hai jo milnā – usse kuch jyādā. maim un logom mem se hūm, jinke bhītar dukh grahaṇ karne ko asīm śūnya mumh bāe parā rahtā hai. dukh lenā unkī prakṛti hai – svatantra aham kā pratīk. jab dukh had se gujar jātā hai, ve aṭhās kar hamste haim aur viṣād ke gaḍḍhe se bāhar uchal āte haim. mṛtyudaṇḍ ke abhiṣapt aparādhī kī tarah, akāraṇ mile svatantra kṣaṇom ko unmatta bhāv se jīte haim aur unmād ke sūkhte hī usī gahre gaḍḍhe mem vāpas kūd jāte haim. maheś kāi panne palaṭ cukā hai. dhīme sur mem kavītā parh rahā hai... Ibid., 156-157.*

Wir werden die Getreidepreise nicht weiter fallen lassen  
 beschwichtigt die Regierung die Bauern.  
 Die Arbeitslosigkeit wird nicht weiter anwachsen  
 versichert die Regierung den Arbeitslosen.  
 Ja, so wird es wohl gewesen sein, auf den Grund der Tatsachen  
 gelangt man nur durch gründliches Nachforschen.  
 In ihrem Eifer, die Arbeitslosigkeit zu senken,  
 haben die treu ergebenen Polizisten  
 in den Demonstrationszug der Arbeitslosen gefeuert.  
 Vergesst das alles, lasst uns den 15. August feiern!  
 Lasst ihn, schenkt ihm kein Gehör,  
 jenem Mann, der kein Land sein eigen nennt,  
 für ihn ist jede Nation ein Sklave.<sup>461</sup>

„Was kann ein einzelner Mensch schon bewirken?“, fragte Maheś.  
 ...er kann irgendetwas machen. Ein Mann, der kein Land sein Eigen nennt.  
 ... irgendwo muss er doch sein.  
 Richard, solange es dich gibt, belastet es mich nicht, dass ich nicht existiere.  
 Wenn er doch nur ein einziges Mal mein Buch sehen könnte.  
 Ich weiss, selbst wenn ich es ihm schicken würde, er würde es nie erhalten. Wenn es Jenny  
 in die Hände gerät, wird sie es ihm nicht geben. Du meinst, es sind Gedichte? Es sind nichts  
 als Briefe – an ihn gerichtet.  
 Ich habe Richards feste Adresse – in London... In Wirklichkeit ist es nicht seine Anschrift,  
 sondern jene von Jenny. Wer kann schon sagen, wann er sich wo aufhält! Und was für eine  
 lächerliche Vorstellung, das Buch in Richards Namen an Jennys Adresse zu schicken!  
 Aber auch wenn ich darüber lache, es ändert nichts...  
 In meinem Kopf nehmen die Themen von neuen Briefen Gestalt an. Heute... morgen...  
 übermorgen werde ich sie zu Papier bringen. Nächstes Jahr wird mein zweites Buch fertig

---

<sup>461</sup> *āo, pandrah agast kā tyohār manāem / bekārī – bhūkh – golīkāṁḍ... / akhbārom ne aphvāhem urāi  
 haiṁ / bhalā kaise ye sab mumkin haiṁ / tīs sāl se jab ham ājād haiṁ? / jaliyāmvālā bāg... hām, yād  
 hai, / bāhrī hukūmat kā zulm... / golī khākar martī hī hai gulāmī. / paṁtnagar meṁ kisānoṁ kī hatyā? /  
 bastar meṁ mazdūr bastī kā nās? / āp hī socie, kaise ye mumkin hai? / jab āj ham gulām nahīm, āzād  
 haiṁ. / baṁgāl meṁ akāl san taiṁtālīs kā / hām, bhayānak thā vah sāl. / bhūkh se tarāpkar marte hī  
 haiṁ gulām. / muṣṭpharapur [sic!] meṁ anāj ke lie daṁgā? / āndhra meṁ bhūkhoṁ ke julūs par golī?  
 / godāmoṁ meṁ aṭe anāj ke bore? / rāsān kī dūkānoṁ ke takhte khālī? / nahīm-nahīm, kahīm aur kī bāt  
 hogī / yahām bhalā kaise ye mumkin hai / tīs sāl se jab ham ājād haiṁ. / anāj ke dām girne nahīm die  
 jāemge / sarkār kā kisānoṁ ko āśvāsan hai. / bekārī ko aur baṛhne nahīm diyā jāegā / bekārom ko  
 sarkār kī cetāvnī hai / hām, yahī huā hogā, aslī bāt kī tah / khojbīn par milā kartī hai. / bekārī kam  
 karne kī dhun meṁ / niṣṭhāvān pulisvāloṁ ne jaldbājī meṁ / bekārom ke julūs par golī calā dī. / bhūl  
 jāo vah sab, pandrah agast manāo / use choṛo, uskī bāt par kyā jānā / aisā ādmī jiskā koī deś na ho /  
 uske lie to har kaum gulām hai. Ibid., 157-159.*

sein. Dann werde ich erneut Gedichte in meiner Hand halten, in einen schwarzen Einband eingeschlagen – den Sarg meiner Briefe...

Wenn Richard doch einmal an der Trauerfeier dieser Briefe teilnehmen könnte... ich noch einmal erfahren könnte, wo er sich befindet... noch einmal ein Brief von ihm für mich käme... nur noch ein einziges Mal...<sup>462</sup>

Der Verleger hat mir das Buch überreicht. Zwei, drei Leute sitzen herum. Das Buch wandert von einer Hand in die andere.

„Das Buch ist sehr gut gedruckt.“

„Der *Umschlag* ist wirklich gelungen.“

„Aber man hätte kein *Kunstdruckpapier* verwenden sollen.“

„Ohne dieses *Kunstdruckpapier* würde das Schwarz nicht zur Geltung kommen.“

„Und nicht so glänzen.“

„Rote Flecken auf Schwarz... ist das nicht etwas zu grell?“

„Doch, aber vom geschäftlichen Standpunkt her sehr attraktiv.“

„Mmh, und das Geschäft ist nunmal das wichtigste.“

„Gedichte verkaufen sich einfach schlecht, ob sie nun rot oder gelb verpackt sind.“

„Ja, wer liest denn schon Gedichte?“

„Und wenn dies Briefe wären?“, fragte ich.

„Was meinen Sie damit?“

„Nichts.“

Der Verleger wandte sich an mich.

„Warum schreiben Sie Gedichte? Sie sollten einen Roman schreiben. Romane verkaufen sich gut.“

„Ja, auf einer Reise kann man sich gut in einen Roman vertiefen.“

„Gedichte bereiten einem nur Kopferbrechen und man hat letztlich nichts davon.“

„Was hat Sie nur dazu gebracht, Gedichte zu schreiben?“

„Gedichte lassen sich sehr leicht zerreißen“, sagte ich.

---

<sup>462</sup> „*akelā ādmī kyā karegā?*“, *maheś ne kahā hai. ...kar saktā hai. aisā ādmī jiskā koī deś na ho. ...kahīm to hogā vah. ricarḍ, tum ho to merā na honā mujhe taklīph nahīm detā. ek bār ricarḍ merī kitāb dekh pātā. bhejūm bhī to jāntī hūm, use milegī nahīm. jainā [sic!] ke hāth lagī to vah kabhī nahīm degī. inheṁ kavītāeṁ kahte ho tum? yah khat hī to haiṁ – uske nām. ricarḍ kā sthāyī patā mere pās hai -- landan kā... darasal vah uskā nahīm, jainī kā patā hai. ricarḍ kis vakt kahām hogā, kaun kah saktā hai! aur jainī ke pate par ricarḍ ke nām kitāb bhejnā – kitnā hāsyāspad hai! maiṁ hamś bhī dūm to bhalā kyā ruk pāegā... mere dimāg meṁ naye khatōṁ ke mazmūn janm le rahe haiṁ. āj... kal... parsoṁ maiṁ unheṁ kāgaz par utār lūngī. agle baras merī dūsrī kitāb taiyār ho jāegī. phir ek bār kālī jild meṁ bandhī kavītāeṁ hāth meṁ hoṁgī – mere khatōṁ kā janāzā... ek bār ricarḍ unke mātṁ tyohār meṁ śāmil ho pātā... ek bār maiṁ jān pātī vah kahām hai... ek bār uskā khat mere nām ātā... ek bār phir... Ibid., 158.*

„Was meinen Sie damit?“

„Nichts.“

„Wie lautet der Titel von diesem Buch, lassen Sie mal sehen“, sagte ein anderer, der eben in das Zimmer des Verlegers eingetreten war.

„Was ist denn das für ein Titel – »Das Herz eines Zigeuners«?“

„»Das Herz eines Zigeuners«? Wirklich sehr *romantisch*.“

„Ich verstehe nicht, warum man immer so *romantische* Titel wählen muss.“

„Was ist *romantisch* daran – der Zigeuner oder das Herz?“, fragte ich.

„»Das Herz eines Zigeuners«... hm... da zeigt sich der Einfluss der westlichen Sensibilität.“

„Aber die Zigeuner stammen doch ursprünglich aus Indien!“

„Na und? Sie sind schon vor langer Zeit von hier vertrieben worden. Sie haben doch jetzt im Westen Zuflucht gefunden.“

„Und wenn Sie nun *Hippie* statt Zigeuner genommen hätten?“

„Das wäre viel zeitgemässer gewesen.“

„Ja, die Ära der Zigeuner ist abgelaufen.“

„Und die des Herzens?“, fragte ich.

„Was meinen Sie damit?“

„Nichts.“

Freunde von Maheś sind zum Essen gekommen.

Die Gespräche über die Geschäfte sind versiegt. Eine Diskussion über die Politik kam nicht recht in Gang. Man hatte fertig gegessen. Aber so früh konnte man sich noch nicht verabschieden. Gelangweiltes Schweigen breitete sich aus. Ein Gesprächsthema musste her.

„Ihr Buch ist eben veröffentlicht worden“, machte Maheś den Anfang.

„Wessen Buch? *Frau Goyals*? Oh, dann schreiben Sie also!“

„Oho... was schreiben Sie denn? ...Gedichte... wie schön... ein sehr schönes *Hobby*.“

„Lassen Sie mal sehen... tja, dann werden Sie wohl sicher viel freie Zeit haben.“

„Sie haben nur zwei Kinder, nicht wahr? Wie alt sind sie denn? Zwölf und zehn... schon ziemlich gross.“

„Dann beschäftigen Sie sich also den ganzen Tag lang damit?“

„Nicht schlecht, Sie verbringen die Zeit zu Hause und verdienen sogar noch etwas... Was wird Ihnen dieses Buch so etwa einbringen?“

„Ein paar Kilo Termiten“, sagte ich.

„Was meinen Sie damit?“

„Nichts.“

Ein Nachmittag im Winter. Einige Frauen aus der Nachbarschaft sind zu Besuch gekommen.

„Nana, Sie kommen ja gar nie aus dem Haus. Was machen Sie nur den lieben langen Tag?“

„Ich biete im „Triveni“ Saris zum *Verkauf* an – kommen Sie doch auch vorbei!“

„Warum werden Sie nicht Mitglied in unserem *Frauenverein*? Was machen Sie nur den ganzen Tag lang?“

„Nächsten Freitag treffen wir uns bei mir zum *Kaffee* – um elf Uhr... Sie müssen unbedingt auch kommen!“

„Wir laden abwechselungsweise zu uns nach Hause zum *Kaffee* ein – wir plaudern und lernen auch etwas voneinander. Kommen Sie doch auch...“

„Sieh an! Dieses Buch haben Sie geschrieben?“ Ein Blick war auf das Buch mit den Gedichten gefallen, das seit längerem verlassen auf dem Tisch lag.

„Ja“, musste ich antworten.

„Was ist das? Lassen Sie mal sehen. Also das machen Sie die ganze Zeit über!“

„Gedichte! Du meine Güte! Wir wussten nicht, dass Sie Schriftstellerin sind!“

„Hast du das gehört? Sie schreibt!“

„Nun ja, wenn sie Schriftstellerin ist, dann wird sie wohl schreiben.“

„Kommen Sie doch einmal in unseren *Frauen-Club*. Was meinen Sie, wir könnten sie doch einmal in unser *Veranstaltungsprogramm* aufnehmen, oder?“

„Ja, das können wir machen. Sie lebt doch in unserem *Quartier*.“

„Wir sind sehr darum bemüht, kulturelle Veranstaltungen zu fördern. Tragen Sie uns doch einmal ihre Gedichte vor!“

„Aber wir müssen daneben auch *Kaffee und Kuchen* anbieten, sonst...“

„Entschuldigen Sie bitte, aber ich mache keine Lesungen“, sagte ich.

„Warum schreiben Sie dann?“

„Weil ich nicht in der ganzen Welt herumreisen kann.“

„Was meinen Sie damit?“

„Nichts.“

Nur einmal... Richard... wenn du doch nur ein einziges Mal meine Gedichte lesen könntest!

Dann würde ich sie zerreißen, eins nach dem anderen, Seite für Seite...

Tausend Exemplare. Hundertvierzig Seiten pro Stück. Auch das ist kein schlechtes Mittel, sich die Zeit zu verkürzen.<sup>463</sup>

---

<sup>463</sup> *prakāśak ne kitāb mere hāth meṁ de dī hai. do-cār log baiṭhe haiṁ. kitāb ek hāth se dūsre hāth meṁ jā rahī hai. “umdā chapī hai kitāb.” “kavar baṛhiyā banā hai.” “par āṛṭ pepar nahīm lagānā cāhie thā.” “binā āṛṭ pepar kālā raṅg carḥtā nahīm.” “camak nahīm ātī.” “kāle par lāl chīmṭe... kuch jyādā*

Mit Bezug auf die Formen der Rede lässt sich zusammenfassend festhalten, dass diese Erzähleinheit aus einem inneren Monolog, der von Passagen in direkter Figurenrede und erzählter Rede punktiert wird, sowie aus mehreren Figurendialogen besteht. Der Akt des Erinnerns und Erzählens wird in diesen Passagen, in denen die Ich-Erzählerin Manu über die Publikation ihres ersten Buches reflektiert und mit den Reaktionen ihres Umfelds konfrontiert wird, einmal mehr durch den Akt des Sehens vorangetrieben. So löst der Blick auf das Buch in ihrer Hand einen inneren Monolog aus, in dem Manu stumm ihre Sehnsucht nach Richard artikuliert, sich ihren Erinnerungen hingibt und über den Entstehungsprozess ihrer Texte sinniert. Mit dieser Rückblende, die durch eine starke Raffung gekennzeichnet ist, erinnert die Ich-Erzählerin an ihr Versprechen anlässlich des letzten Treffens, ihm weiter zu schreiben und ihre Briefe (*khatom*) für ihn aufzuheben bzw. in einem Sarg zu sammeln. Die Berührung der

---

*śokh nahīm ho gayā?* “hai to, par bīkrī ke hisāb se ākarśak ai.” “hām-ā, aslī cīz to bīkrī hai.” “kavitāem becārī kyā bikemgī, lāl rang lagāo cāhe pīlā.” “hām, kavitāem kaun parhtā hai.” “aur jo ye khat hom?”, maimne kahā hai. “kyā matlab?” “kuch nahīm.” prakāśak merī taraph ghūm gayā hai. “āp kavitāem kyom likhtī haiṁ? upanyās likhā kījīe. bāzār meṁ upanyās biktā hai.” “jī hām, upanyās ho to ādmī saphar meṁ parh dāle.” “kavitāom ke sāth mātā-paccī pūrī hai aur palle kuch nahīm partā.” “āpko kavitāem likhne kī kyā sūjhī?” “kavitāem āsānī se phārī hā saktī haiṁ”, maimne kahā. “kyā matlab?” “kuch nahīm.” “nām kyā hai, dekheṁ.” ek nayā ādmī prakāśak ke kamre meṁ ghūsā hai. “yah kyā nām huā – jipsī-man?” “jipsī-man? barā romāntik nām hai.” “patā nahīm āp log itne romāntik nām kyom rakhtī haiṁ!” “kyā romāntik hai – jipsī yā man?”, maimne kahā hai. “jipsī-man... hūm... paścīmī samvednā kā asar mālūm partā hai.” “par jipsiyom kā sabse pahlā ghar to hindustān hai.” “usse kyā hotā hai? yahām se kab ke khader die gae. ab to paścīm meṁ śaraṇ pāe hue haiṁ.” “jipsī ke bajāy agar āp hippī kahtīm to?” “adhik sāmayik hotā.” “jī hām, jipsiyom kā zamānā bīt gayā.” “aur man kā?”, maimne kahā hai. “kyā matlab?” “kuch nahīm.” maheś ke dostā khāne par āe haiṁ. kām-dhandhe kī bāt ho cukī. rājnītik bahas jamī nahīm. khānā nibaṭ gayā. rukhsat itnī jaldī ho nahīm saktī. borīyat-bharī adh-cuppī chāī hai. bātcūt ke lie kuch cāhie. “yah inkī kitāb āī hai”, maheś ne jikra cheṛā hai. “kinkī? misez goyal kī? acchā to āp likhtī haiṁ!” “oho... kyā likhtī haiṁ āp? ...kavitāem... acchā-acchā... barī acchī hābī hai.” “dekheṁ... hām vakt bhī to bahut hotā hogā āpke pās.” “bacce do hī haiṁ na? kyā umra hai? bārah aur das... kāphī bare haiṁ.” “sārā din isī meṁ lagī rahtī homgī āp?” “bahut acchā hai sāhab, ghar baiṭhe samay kā upyog aur kamāī kī kamāī... kyā mil jāegā andāzan āpko is kitāb se?” “ekādh kilo dīmak”, maimne kahā. “kyā matlab?” “kuch nahīm.” dupahar kā vakt hai. sardī kā mausam. paraus kī do-cār aurateṁ mere ghar āī haiṁ. “are, āp to ghar se bāhar hī nahīm nikaltīm. kyā kartī rahtī haiṁ sārā din?” “maimne sāriyom kī sel lagāī hai – trivenī meṁ. āiegā.” “āp hamāre ledīz klab kī sadasyā kyom nahīm ban jātīm? kyā kartī rahtī haiṁ dīn-bhar?” “is śukravār ko mere yahām kāphī-pārṭī hai – subah gyarah baje... zarūr āiegā āp.” “ham bārī-bārī se apne yahām kāphī-pārṭī rakhte haiṁ – gapśap rahtī hai aur ek-dūsre se kuch sīkh bhī lete haiṁ. āp bhī...” “are, yah kitāb āpne likhī hai?” mez par kab se bisūrtī parī kavitāom kī kitāb par ek najar calī gaī hai. “jī hām”, mujhe kahnā parā hai. “kyā hai? dekheṁ-dekheṁ. to yah kartī rahtī haiṁ āp!” “kavitāem! bāp re! hamē nahīm patā thā āp lekhikā haiṁ.” “sunā tumne? ye likhtī haiṁ.” “hām. lekhikā hai to likhtī hī homgī.” “āp hamāre mahilā klab meṁ āie na ek din. kyom, inkā progrām na rakh leṁ apne yahām!” “hām, rakh sakte haiṁ. apnī kalonī kī haiṁ.” “ham log sāmskṛtik kāryakramom ko bahut barhāvā detī haiṁ. āp apnī kavitāem sunāie ek din.” “par suno, sāth meṁ cāy-kāphī zarūr rakh lenā, varnā...” “māph kījiegā, maim kavitā-pāṭh nahīm kartī”, maimne kahā. “phir likhtī kyom haiṁ?” “kyomki duniyā-bhar meṁ ghūm nahīm saktī.” “kyā matlab?” “kuch nahīm.” bas, ek bār... ricard... tum merī kavitāem parh pāte! phir ek-ek pannā karke maim inheṁ phārḥ dāltī. ek hazār pratiyām. har prati meṁ ek sau cālīs panne. yah bhī to vakt kāṇe kā burā upāy nahīm. Ibid., 159-163.

glatten, seidigen Hülle des Buches weckt in ihr die Erinnerung daran, wie sie einst Richards Körper liebte und den erdigen Duft seines Haares eingeatmet hatte – einen Duft, den sie immer noch riechen kann, wenn sie die Augen geschlossen hält. Manu, die den Blick auf ihr Inneres gerichtet hat, wird von Maheś' Stimme aus ihren Sinneswahrnehmungen und Erinnerungen, die in ihr Richard wieder zum Leben erwecken, herausgerissen. In direkter Figurenrede und praktisch ohne Verba Dicendi wird ihr Gespräch über die Gefühle, die Manu bei der Publikation ihres Buchs bzw. Maheś bei der Gründung seines Unternehmens empfunden hatte, wiedergegeben. Sie reicht ihm ihr Buch, und als Maheś es aufschlägt, fällt sein Blick – und auch der von Manu, die ihn beobachtet – auf die Widmung *Für einen Zigeuner (ek jipsī ke nām)*. Nach dieser Fokalisierung zieht sie sich erneut in ihre Gedanken zurück und sinniert darüber, warum sie ihr Buch Richard und nicht ihrem Mann gewidmet hat. Maheś, der im Gegensatz zum Leser bzw. der Leserin nicht erfährt, an wen diese Texte tatsächlich gerichtet sind, beginnt im Buch zu blättern. Währenddessen reflektiert die Ich-Erzählerin über ihr Schwanken zwischen abgrundtiefer Traurigkeit und übersteigter Freude, über ihre Orientierungslosigkeit und ihre innere Leere. Als Maheś leise eines ihrer Gedichte vorzulesen beginnt, wird Manu erneut aus ihren Gedanken gerissen. Indem die Ich-Erzählerin ihr literarisches Werk dem Leser bzw. der Leserin nicht selbst zuträgt, sondern es von Maheś vorlesen lässt, stellt sie ihren Mann auf eine ebenso subtile wie wirkmächtige Weise als übergriffig dar. Denn würde er das Gedicht, das ja an seinen Nebenbuhler Richard gerichtet ist, nicht laut vortragen, würde der Inhalt im Dunkeln verborgen bleiben, schweigt sich die Ich-Erzählerin doch über ihre literarischen Werke – mit einer einzigen Ausnahme, wie Erzähleinheit 23 zeigt – aus. Als Maheś ihr Gedicht vorgelesen hat und sich mit einer Anschlussfrage an sie wendet, zieht sie sich sogleich wieder in ihre Gedanken zurück. Anstatt sich mit ihrem Mann über ihr literarisches Werk oder ihre Befindlichkeit zu unterhalten, artikuliert Manu ihre existentielle Einsamkeit und stumme Not nur in einem inneren Monolog, mit dem zeitdehnendes Erzählen, der dramatische Modus und eine interne Fokalisierung einhergeht. Sie ruft sich ins Gedächtnis, dass im nächsten Jahr ein weiterer Gedichtband erscheinen wird, und äussert den Wunsch, dass Richard ihre Briefe/Gedichte lesen und ihr noch einmal einen Brief schicken möge.

Nach Manus innerem Monolog, aus dem sie immer wieder aufgestört wird, werden in sechs Abschnitten die Reaktionen ihres Umfelds auf ihren Gedichtband skizziert. Die Ich-Erzählerin und Schriftstellerin Manu interagiert im Büro des Verlegers und in ihrem eigenen Zuhause mit verschiedenen, in ihrer Anzahl und ihren Eigenheiten nicht genau fassbaren Figuren, wobei sich der genaue Zeitpunkt und die Abstände, die zwischen den einzelnen Episoden liegen, nicht



genau bestimmen lassen. Diese Abschnitte weisen alle denselben Aufbau auf: Zu Beginn wird in einer kurzen Passage in erzählter Rede der Kontext skizziert, bevor die Äusserungen der Anwesenden in direkter Figurenrede ohne Verba Dicendi aufgeführt werden, womit diesen Wortmeldungen eine grosse Unmittelbarkeit und Eindringlichkeit zukommt. Manu bleibt stumm, bis sie am Schluss mit – zumindest für die Aussenstehenden – absurden Bemerkungen, mit denen sie aber tatsächlich auf den Inhalt und Hintergrund ihrer Gedichte anspielt, die Unterhaltung zum Versiegen bringt. Ein ebenfalls wiederkehrendes Element ist die daran anschliessende Rückfrage von verschiedenen Figuren, was sie mit ihrer Bemerkung genau gemeint habe, worauf Manu das Gespräch brüsk beendet. In diesen Situationen, als Besucher im Büro des Verlegers und, zu späteren Zeitpunkten, Maheś' Geschäftsfreunde und Frauen aus der Nachbarschaft sie mit leichtfertigen Bemerkungen über ihren Gedichtband und ihre schriftstellerische Tätigkeit konfrontieren, kommt die Einsamkeit und Vereinzelung der Ich-Erzählerin nicht mehr durch den Rückzug in ihre Gedankenwelt, sondern vielmehr durch ihre Sprachlosigkeit und sporadischen Ausrufe in diesem Stimmengewirr zum Ausdruck. Im letzten Abschnitt der Erzähleinheit artikuliert sie in einem inneren Monolog erneut ihre Sehnsucht nach Richard und spielt mit dem Gedanken, die Zeit bis zu ihrem Wiedersehen verkürzen zu können, indem sie die tausend Bücher à 140 Seiten, die gedruckt wurden, zu zerreißen.

Mit Bezug auf die Figuren und deren Handlungen sowie auf Raum und Zeit lässt sich festhalten, dass in den ersten fünf Abschnitten, die alle im Büro des Verlegers spielen, nur das Ehepaar in Erscheinung tritt, während in den nachfolgenden Passagen auch andere Figuren auszumachen sind, wie Manus Verleger und mehrere Gäste im Büro einerseits, und Maheś' Freunde und Nachbarinnen von Manu in ihrem Zuhause in Delhi andererseits. In dieser Erzähleinheit ist aber nicht nur das Figurenarsenal reduziert oder aber nicht genau fassbar, sondern auch deren Bewegungen im Raum. So wird lediglich geschildert, wie Manu das Buch in ihren Händen betrachtet, über den Umschlag streicht, die Augen schliesst, den glatten Einband bzw. Richards Rücken liebkost und den Duft des frisch gedruckten Buchs bzw. von Richards Haar einatmet. Als Maheś sie in ihren Gedanken aufstört, sind an Sinneswahrnehmungen nur noch ihr Hören und Sprechen von Bedeutung, nicht aber ihr Fühlen, Riechen und Sehen. Nachdem Maheś das Buch aufgeschlagen, die Widmung zur Kenntnis genommen und leise ein Gedicht vorgelesen hat, verstummt Manu und zieht sich wieder in ihre Gedanken zurück. Die Handlungen in den letzten Passagen dienen, wie erwähnt, lediglich dazu, die Gesprächsfragmente zu kontextualisieren. Der physische Raum und der genaue Zeitpunkt der Ereignisse sind nur von marginalem Interesse. Im Fokus stehen stattdessen Manus Auseinandersetzung mit dem

(literarischen) Schreiben, die Artikulation ihrer eigenen Stimme, die Empfindung von Ernüchterung und Desillusionierung sowie das Skizzieren einer Zukunftsperspektive.

Manu, die behauptet, dass ihre eben publizierten Gedichte (*kavitāem*) tatsächlich als an Richard gerichtete Briefe (*khatom*) zu verstehen sind, bewahrt mit ihrem Schreiben die Hoffnung auf eine gemeinsame Zukunft mit Richard, versteht es aber auch als eine (retrospektive) Trauerarbeit. So sind ihre Briefe/Gedichte in einem schwarz eingebundenen Buch (*kitāb*) bzw. in einem Sarg (*tābūt; janāzā*) gesammelt, und sie, Manu, wünscht sich, dass der abwesende Geliebte an der nächsten Buchvernissage bzw. Trauerfeier (*mātmī tyohār*) ihrer Gedichte teilnehmen kann. Schreiben bedeutet für die Ich-Erzählerin aber nicht nur, ihrer Trauer einen Raum zu geben, sondern auch, die Zeit unter Kontrolle bringen zu können. Hatte sie nämlich, während sie noch auf eine Nachricht von Richard gewartet hatte, zunächst die Tage und später immerhin noch die Jahre gezählt, die sie von ihrer gemeinsamen Zukunft trennen, verschwimmt diese Zeitrechnung nun allmählich. Manu kann sich nicht mehr entsinnen, in welchem Zeitraum ihre Gedichte entstanden sind, seit wie vielen Jahren sie diese sammelt, und spielt, wie bereits erwähnt, mit dem Gedanken, ihre Briefe/Gedichte zu zerreißen, um die Zeit bis zu ihrem endgültigen Beisammensein zu verkürzen. Die Ich-Erzählerin versichert sich zudem, dass sie weiterschreiben wird, und dass im nächsten Jahr ihr zweites Buch fertig sein wird – das Verstreichen der Zeit wird von nun an also mittels ihrer literarischen Werke gemessen. Manu verfasst ihre Briefe/Gedichte aber nicht mehr nur für sich und ihren Geliebten, sondern veröffentlicht – aus ungenannt bleibenden Beweggründen – ihre Werke in einem Gedichtband. Dieser (vermeintliche) Wechsel des Adressaten, der damit einhergeht, bewirkt gleichzeitig, dass Manu als Schriftstellerin (*lekhikā*) wahrgenommen und ihre Briefe/Gedichte, die sie dem abwesenden Geliebten nicht mehr schicken kann, als fiktionale Texte gelesen werden. Das Scheitern der romantischen Sehnsuchtsliebe führt somit zu einem Hinaustreten in die Öffentlichkeit, abseits ihrer Rolle als Ehefrau, und einer intensivierten Auseinandersetzung mit der Rolle als Autorin. Die Ich-Erzählerin denkt, wie bereits erwähnt, schon zu Beginn ihrer Liebesbeziehung über das literarische Schreiben nach: So kokettiert sie Richard gegenüber damit, dass sie ja den besten Roman der Welt schreiben könne, als sie über ihre, Manus, Zukunftspläne sprechen (Erzähleinheit 6); sie schreibt ihrem Geliebten im Laufe der Jahre nicht nur Briefe (Erzähleinheit 17), sondern auch Gedichte (Erzähleinheit 21); und bereits am Anfang ihrer Bekanntschaft mit Richard verfasst sie auf seine Bitte hin ihr erstes Gedicht, das er sich jedoch ganz selbstverständlich aneignet (Erzähleinheit 23).

Die Thematik des Schreibens, die zwischen persönlicher Trauerarbeit und der Etablierung einer Zukunftsperspektive pendelt, ist jedoch nicht nur gekoppelt an den Wunsch, die Zeit

kontrollieren zu können, sondern auch an die Erschliessung eines eigenen Raums und das Streben nach Unabhängigkeit. Indem die Ich-Erzählerin den schwarzen Einband mit einem nächtlichen, tintenschwarzen Himmel assoziiert, der wiederum mit den changierenden Himmeln, unter denen sich ihr abwesender Geliebter bewegt, in Beziehung gesetzt wird, verdeutlicht sie, dass Richards Welt ausserhalb ihrer Reichweite liegt. So wie sich der schwarze Himmel über ihm ins Unermessliche und Unfassbare auszudehnen scheint, konzentriert sich ihr Wirkungsbereich zusehends auf das Buch mit dem schwarzen Bucheinband, das sie in der Hand hält. Dieser Reduktion auf das Buch zum Trotz geht mit ihrer schriftstellerischen Tätigkeit aber insofern eine Ausdehnung einher, als die Ich-Erzählerin sich schreibend einen eigenen Wirkungsbereich schafft. Manu ist es nicht möglich, die Welt nach eigenem Gutdünken zu erkunden, denn Maheś, dessen Entscheidungen sie ausgeliefert ist, wechselt regelmässig seine Anstellungen, so dass sie immer wieder in eine andere indische Stadt umziehen müssen. Die Erschaffung eines eigenen Raums, losgelöst von den Parametern der Ehe bzw. der gesellschaftlichen Realität, der sie unterliegt, wird durch eine Äusserung der Ich-Erzählerin gestützt: Auf die Frage, warum in aller Welt sie denn schreibe, wenn sie gar keine Lesungen abhalten (und damit in Kontakt zu ihrem Publikum treten) wolle, antwortet Manu, sie schreibe, weil sie nicht in der ganzen Welt herumreisen könne. Mit dieser Erklärung rekuriert sie auf Richards Prophezeiung zu Beginn ihrer Beziehung, sie werde schreiben, so wie er rastlos durch die Welt streife. Auch Manu reklamiert damit eine Existenz des Nomadentums für sich, der Maheś, der indische Kleinindustrielle und Ehemann, und Richard, der schottische Pfarrer und Geliebte, praktisch nach Belieben frönen können.

Manus Auseinandersetzung mit dem Nomadentum bzw. der Thematik der Unabhängigkeit und Ungebundenheit kann auch an der Figur des Zigeuners (*jipsī*) festgemacht werden, der, so das Stereotyp, stets in Bewegung ist. Trotz der mutmasslich indischen Abstammung des Zigeuners, auf die Manu in einem Gespräch auch hinweist, wird er in dieser Erzähleinheit mit dem Westen assoziiert, nicht nur wegen der Bezeichnung *jipsī*, die vom englischen *gypsy* abgeleitet ist, sondern insbesondere durch die Widmung *Für einen Zigeuner (ek jipsī ke nām)*, womit, wie die Ich-Erzählerin dem Leser bzw. der Leserin, nicht aber Maheś, zuträgt, der schottische Geliebte<sup>464</sup>, und nicht etwa der indische Ehemann, gemeint ist. Der Zigeuner ist aber auch Gegenstand eines Gesprächs im Büro des Verlegers, das einige Anwesende, bei denen es sich um indische Männer handeln dürfte, führen: Als sie sich über Manus Gedichtband austauschen, wird auch der Titel ihres Buches, *Jipsī-man* bzw. *Das Herz eines Zigeuners*, erörtert. Darin

---

<sup>464</sup> Die explizite Assoziation des Geliebten mit einem Zigeuner (*jipsī*) erfolgt auch in Erzähleinheit 20, als Manu beim Lesen eines Briefes von Richard über sein rastloses Streifen durch die Welt sinniert.

werde, so die Besucher, die Verknüpfung von einem ins Englische übernommenen Wort (*jipsī*) und einem Hindi-Wort (*man* bzw. „Herz“ oder „Geist“) ersichtlich, weswegen Manu der Einfluss einer westlichen Sensibilität (*paścimī samvednā*) attestiert wird. Zudem wird die Figur des Zigeuners in diesem Gespräch insofern als „westlich“ charakterisiert, als er mit dem aus dem Englischen übernommenen Adjektiv romantisch (*romāṁṭik*) assoziiert wird. Indem das Zigeunerdasein bzw. die gesellschaftliche Ungebundenheit im Kontext von (westlicher) Romantik und westlicher Sensibilität bestimmt wird, zeigt sich implizit ein Gegensatz zwischen „West“ und „Ost“ bzw. „Westen“ und „Indien“, der an der Figur des Zigeuners (und in geringerem Ausmass auch des Hippies) festgemacht wird.

Für die Ich-Erzählerin impliziert die Hinwendung zum professionellen Schreiben aber nicht nur, wie eben ausgeführt, das Bemühen, die Zeit in den Griff zu bekommen, sich einen eigenen Raum zu schaffen und eine unabhängige Existenz zu begründen, sondern auch den Versuch, ihre Desillusionierung zu überwinden. Wie im Folgenden gezeigt wird, werden in dieser Erzähleinheit verschiedene Formen von Ernüchterung verhandelt, die nicht nur inhaltlich, sondern auch in ihrer Darstellung ineinander verflochten sind. Diese Desillusionierungen, die emotionaler, politischer und persönlicher Art sind, verhandelt Manu bezeichnenderweise nur in ihren Gedanken sowie im Rahmen eines Gedichtes, nicht aber im Austausch mit ihrem Mann. In ihrem inneren Monolog reflektiert sie über ihr Oszillieren zwischen abgrundtiefer Traurigkeit und übersteigerter Freude, über ihre Orientierungslosigkeit und ihre innere Leere, die zu einem fragmentierten Selbst führen. In diesem Zusammenhang behauptet das lyrische Ich bzw. Manu, dass sie nur in einzelnen, gleichsam zersplitterten Augenblicken existiere, und dass sie, die sich als ein unabhängiges Selbst (*svatantra aham*) verstehe, nach einer Liebe strebe, die ihr eben nicht kontinuierlich und selbstverständlich zu teil werde. Sie zähle sich zu jenen Menschen, die in ihrem Inneren eine grenzenlose Leere (*asīm śūnya*) und eine immense Leidensbereitschaft (*dukh lenā unkī prakṛti hai*) verspüren. Diese Empfindungen werden auch, wie in Erzähleinheit 21 ausgeführt, in Manus erstem Gedicht, das sie zu Beginn ihrer Bekanntschaft mit Richard auf sein Drängen hin verfasst hatte, verhandelt. Darin konstatiert das weibliche lyrische Ich bzw. Manu, dass sie sich nur in einzelnen Momenten lebendig fühle. In jenen Augenblicken, in denen sie nicht existiere, verweile sie in einer Grube, die von Schwermut erfüllt sei, und aus der sie unter schallendem Gelächter nur dann hinausspringe, wenn ihr der Tod durch Ersticken drohe. Schliesslich kehre sie wieder in ihre Höhle zurück, schwankend zwischen abgrundtiefer Traurigkeit und überbordender Freude. In dieser Erzähleinheit, in der Manu nun über ihre Entwicklung zur Schriftstellerin sinniert, ruft sie sich nicht nur Richards Wunsch, ihm ihre Gedichte auszuhändigen, als auch seine Prophezeiung,

dass sie anhand des literarischen Schreibens ihre Welt auszudehnen vermöge, ins Gedächtnis, sondern spielt auch mit identischem Vokabular wieder auf ihr (verlorenes) Gedicht an.

Manu, die sich stumm ihrer Melancholie und Schwermut hingibt, wird von ihrem Mann aus ihren Gedanken gerissen, als er eines ihrer Gedichte vorzulesen beginnt. Darin artikuliert Manu aber nicht etwa ihre romantische Liebe und Sehnsucht nach einem abwesenden Geliebten, sondern vielmehr ihre Enttäuschung und Ernüchterung über die soziale, politische und ökonomische Lage der indischen Nation anlässlich des 30. Jahrestages der Unabhängigkeit Indiens. In diesem Gedicht, in dem die Befindlichkeit der indischen Gesellschaft im Jahr 1977 aufgegriffen wird, werden Missstände während der Nationalismusbewegung und nach der Unabhängigkeit kritisiert, wie Arbeitslosigkeit, Hunger, Korruption, niedergeschlagene Aufstände der indischen Bauern wegen Getreideknappheit, und an das Massaker in Amritsar und an die Hungersnot in Bengalen erinnert. In diesem Kontext wird nicht nur die politische Elite angeprangert, sondern auch beklagt, dass Indien nach der Unabhängigkeit 1947 keine echte Befreiung und Unabhängigkeit erlangt habe.<sup>465</sup> Von Manus Desillusionierung bezüglich der soziopolitischen und ökonomischen Entwicklung des unabhängigen Indiens erfahren sowohl ihr Ehemann (und andere Zuhörer) als auch der Leser bzw. die Leserin erst, als Maheś das Gedicht seiner Frau vorliest. Auf seine Frage zum Wirkungsbereich eines Menschen antwortet sie zudem nicht bzw. nur in Gedanken, so dass er – im Gegensatz zum Leser bzw. der Leserin – erneut keine Möglichkeit bekommt, an ihrer Ernüchterung Anteil zu nehmen.

Als die Ich-Erzählerin in Gedanken darauf hinweist, dass Richard im Zuge seines sozialen Engagements durch die ganze Welt reist, wird eine persönliche Enttäuschung deutlich. Auch in diesem Zusammenhang öffnet sie sich jedoch erneut nur gegenüber dem Leser bzw. der Leserin, nicht aber gegenüber ihrem Mann: Auch sie wäre gerne unabhängig, frei von gesellschaftlichen Zuschreibungen und Verpflichtungen; auch sie würde gerne Entscheidungen treffen und Wahlmöglichkeiten haben, so wie ihr Geliebter und wie ihr Ehemann. Wenn Manus Gedanken also einmal mehr um den Verbleib ihres Geliebten kreisen und sie ihre Sehnsucht nach ihm, dem „verbotenen“ westlichen Mann, artikuliert, so lässt sich dies eben nicht nur damit erklären, dass sie romantisch-leidenschaftliche Gefühle für ihn hegt, sondern insbesondere damit, dass er ihr die Möglichkeit bietet, ihre gesellschaftliche Rolle zumindest vorübergehend abzustreifen. Die Ich-Erzählerin hat keine Freiheit gefunden, weder in der arrangierten Ehe mit Maheś, noch in der frei gewählten, auf Gefühlen basierenden Liebesbeziehung mit Richard. Doch formuliert sie an dieser Stelle eine Zukunftsperspektive:

---

<sup>465</sup> Zum historischen Kontext einzelner Ereignisse in diesem Gedicht siehe Kapitel 6.4.

sie wird die neuen Themen, die in ihrem Inneren Gestalt annehmen zu Papier bringen, und diese Texte werden im folgenden Jahr in einem zweiten Buch publiziert werden.

Manu wird ihre Desillusionierung, die nicht in der unerfüllt bleibenden romantischen Liebe wurzelt, sondern die sie als ein grundlegendes Merkmal ihrer Persönlichkeit verstanden haben will, durch den Akt des Schreibens zu überwinden versuchen. Dabei wird sie weder, wie das Ende der Erzählung unmissverständlich zeigt, ihre Rolle als Ehefrau an der Seite von Maheś (und als Mutter ihrer Töchter) aufgeben, noch – sei es alleine oder an der Seite von Richard – in der Welt umherstreifen. Manus Streben nach Freiheit und Unabhängigkeit beruht auf der Artikulation ihrer eigenen Stimme und der Hinwendung zum (literarischen) Schreiben.

Das Nachdenken über ihre schriftstellerische Tätigkeit und ihr Streben nach einer (zumindest inneren) Freiheit und Unabhängigkeit beschäftigt die Ich-Erzählerin auch in der nächsten Erzähleinheit, in der sie schildert, wie das (Spiegel)Bild von Richard zerbricht und ihre Hoffnung auf eine gemeinsame Zukunft erlischt.

#### *Der Spiegel zerbricht* [Erzähleinheit 25]

Erzähleinheit 25, die sich über rund 7 Seiten (S. 163-169) erstreckt, besteht aus 14 Abschnitten, die chronologisch aufeinanderfolgen. In der darin geschilderten Episode, die mehrere Jahre nach dem letzten Treffen der beiden Liebenden spielt, sitzt Manu alleine, schweigend und reglos in der Dunkelheit vor dem Spiegel. Sie lässt in ihrem Zimmer ihren schriftstellerischen Werdegang Revue passieren, spricht mit Richard, den sie in ihrer Imagination aufleben lässt, über das Schreiben, und sinniert über ihre Einsamkeit inmitten der Gesellschaft.

#### *Übersetzung von Erzähleinheit 25:*

Ich habe die Zeit auf ein Wandregal gestellt.

Vor einigen Tagen ist mein fünftes Buch erschienen. Wachsam steht es neben den anderen vier Büchern im Schrank. Die Glastüren davor sind geschlossen. Sie bleiben immer geschlossen. Staub dringt durch eine Ritze ein und legt sich auf die Bücher. Ich öffne nie die Türen, um die Bücher zu betrachten. Warum sollte ich? Ich kann auch durch die Glastür hindurch erkennen, dass fünf Zeitabschnitte verstrichen sind.

Eins nach dem anderen werden meine Bücher veröffentlicht. Zuerst habe ich Gedichte geschrieben, dann Kurzgeschichten und nun einen Roman.

„Verwünsche mich nicht! Wenn ich nur keinen Roman schreiben muss!“, hatte ich zu Richard gesagt.

Mein Verleger hatte völlig recht. Seit ich einen Roman geschrieben habe, kennt man meinen Namen.

„Was bedeutet dein Name?“, hatte Richard eines Tages gefragt.

„Was er bedeutet?“, hatte ich geantwortet, „Er ist nur ein Laut, der deinem Mund entspringt und in meinen Ohren zerfliesst.“

Mein Name auf dem Buchumschlag ist ein Wort, das sich danach verzehrt, zum Klingen gebracht zu werden. Richard wird ihn nicht aussprechen. Wirklich nicht...?

Allmählich wird mein Haar weiss. Wenn ich nun vor dem Spiegel sitze, brauche ich nicht mehr lange danach Ausschau zu halten.

Auf beiden Seiten des Scheitels ist der Haaransatz weiss geworden. Zwei weisse, sich schlängelnde Pfade.

„Komm, suchen wir einen Weg“, hatte Richard gesagt.

Fusswege sind keine Linien, die parallel nebeneinanderliegen. Sie laufen auseinander und kreuzen sich wieder. Zwei Menschen, die sich auf verschiedenen Pfaden fortbewegen, können jederzeit wieder zusammentreffen.

...aber... wann? Sind die dreissig Jahre schon verstrichen?

Richards Haar ist bereits zur Hälfte weiss geworden, hat sich aber nicht gelichtet. Es ist so voll wie immer. Ein Busch aus goldenen Strähnen. Silberne Fäden glitzern auch in seinen Augenbrauen, wenn das Sonnenlicht darauf fällt.

Fältchen an den Augenwinkeln...

Heute habe ich im Spiegel gesehen, dass sich zwei neue Falten in Richards Gesicht eingegraben haben. Von der Nase bis zu den Lippen. Seine Wangen sind eingefallen. Zwei tiefe Furchen, die sich winden wie die weissen Strähnen in meinem Haar.

Richard wird alt, mit mir zusammen ... sein Äusseres altert schneller, als er an Jahren älter wird... ich warte...

Seit heute Abend ist der Strom ausgefallen. Meinen Platz vor dem Spiegel habe ich trotzdem nicht verlassen. Ich habe eine grosse, brennende Kerze davorgestellt. Ich möchte den Spiegel nicht verlassen. Das Zimmer liegt in scheckiger Dunkelheit... nur der Spiegel ist beleuchtet...

„Richard“, sagte ich, „mein fünftes Buch ist erschienen... möchtest du es sehen?“

Er lächelte. Seine Falten wurden tiefer.

„Wieviele Bücher willst du noch schreiben?“, fragte er.

„Solange du lebst... ich weiss doch nicht, wie viele...!“

„Empfindest du Zufriedenheit?“, fragte er.

„Nein.“

„Freude?“

„Nein.“

„Stolz?“

„Nein.“

„Müdigkeit?“

„Ja, Richard, eine Müdigkeit, die nach Schlaf verlangt.“

„Was willst du mehr? Schlaf in der Nacht und Müdigkeit am Tag.“

„Ist das etwa der Sinn des Lebens?“

„Ja. Arbeit am Tag und Erholung in der Nacht. Das ist alles.“

„Aber... Bücher zu schreiben... zählt das auch als Arbeit? Welchen Nutzen haben sie?“

„Hast du jene, die sie lesen, schon einmal gefragt?“

„Du hast sie ja nicht gelesen.“

„Ich kann mir denken, was du geschrieben hast. Wirst du noch mehr schreiben?“

„Nein... vielleicht... ja...“

Aber... das, wonach ich suche, liegt sehr tief verborgen. Im Schoss der steilen Sanddünen, tief im Inneren.

Über meinem Kopf die feuerspeiende Sonne... ich grabe den Wüstensand mit meinen Nägeln um... die glühenden Sandkörner haben auf meinen Fingern Brandblasen hinterlassen... meine Nägel sind vom vielen Graben gesplittert... aus meinen Fingerspitzen sickert Blut... was ist das nur für eine Sonne, die nie untergeht. Was ist das nur für ein Land, in dem es nicht Nacht wird... in dem es nicht dunkel wird... man keinen Schlaf findet... monatelang. Wenn mich die Müdigkeit überwältigt, bevor ich fündig geworden bin, sinke ich ermattet in den Schatten einer einsamen Sanddüne und schlummere... Wenn ich aufwache, steht ein weiteres Buch auf dem Regal ...

„Ich bin gerade aus der ägyptischen Wüste zurückgekehrt“, hörte ich.

„Hast du dort etwas gefunden?“

„Ja.“

„Was?“

„Menschen.“

„Die sind doch überall.“

„Warum suchst du dann?“

„Richard!“, rief ich.

Der Spiegel wurde schwarz. Die leere Wüste wurde ausgelöscht.

Vor mir liegt ein dichter Dschungel... ein unendliches Gewirr aus Schlingpflanzen... auf den Bäumen ein Geflecht aus Schlingpflanzen... Sträucher mit Dornen... eine schutzlose Menge... der Mensch geht verloren in der einsamen Wüste wie auch im dichten Dschungel... woraus setzt sich diese Menge zusammen... aus Menschen oder Bäumen?



Die ungerührt dastehenden Bäume; Kletterpflanzen, die sich übereinander ranken; Sträucher mit scharfen Dornen; Gras, das von trampelnden Fusssohlen zerdrückt wird, aber nicht umkommt... sich beugend und windend lebt es weiter...

Soll auch ich mich bücken, das Gras liebkosten und... mich darin verlieren? Werde ich dann von dieser fürchterlichen Einsamkeit befreit?

Was ist das nur für eine Einsamkeit, die mich gewaltsam aus der Menschenmenge herauszieht und mich in ihren eisernen Griff nimmt und... mich nicht mehr freigibt...

...ich suche nach einem Ausweg... im schlammigen, hohen Gras sinke ich immer wieder bis zu den Knien ein... ich strecke meine Hände aus, um Zweige abzubrechen, und ziehe sie wieder zurück, blutverschmiert, nur abgerupfte Blätter haltend... jedes Blatt hat Dornen an der Unterseite... meine Handflächen sind durchbohrt wie ein Sieb... das Blut sickert heraus... Schweiss, der aus jeder einzelnen Pore bricht... besudelt und ohnmächtig werde ich auf irgendeinem dornigen Busch aufgespiesst und meine Augen schliessen... wenn ich sie dann wieder öffne – ein weiteres Buch?

„Ich bin zurück aus dem kongolesischen Dschungel.“

„Hast du ihn durchdrungen?“

„Ja.“

„Was hast du gefunden?“

„Dasselbe.“

„Wieder Menschen?“

„Ja. Nur Menschen.“

„Wo Richard – und wie werde ich sie finden in dieser Menschenmenge?“

Warum gibt mir Richard keine Antwort? Warum versinkt der Spiegel immer wieder in Dunkelheit? Will ich etwa gar keine Antwort? Ist die Dunkelheit selbst die Antwort?

Was war das...?

Der Spiegel ist in unzählige Stücke zersplittert...

Was für eine Explosion! Lautlos. Ohne einen Knall. Kein Blitz war zu sehen. Kein Lavastrom ist aus der Erde herausgebrochen. Einzig mein Spiegel ist voller Sprünge.

Obwohl er zerbrochen ist, ist er nicht heruntergefallen. Er ist in hundert Stücke zersprungen, aber im *Rahmen* hängengeblieben. Jeder Splitter bleibt an seinem Platz festgeklebt.

Was ist das nur für ein Spiegelbild von Richard? Nicht ein einziges weisses Haar auf seinem Kopf. Sein Haar schimmert golden. Und keine einzige Falte in seinem zersplitterten Gesicht. Nein, nein, ich will Richards Gesicht so, wie es heute ist. Weisses Haar. Das Gesicht voller Falten. Vollständig. Nicht in Stücke zerteilt... Richard-Richard!

Mit einem Knistern verlöschte die Kerze. Im Zimmer wurde es stockdunkel.

Richard, sprich! Sag doch noch einmal, dass du irgendwo bist... in der Wüste Ägyptens... in einem Dschungel im Kongo... auf einem *Gletscher* in Island... dass du lebst... einfach lebst... irgendwo... sprich, Richard... zeige dich mir noch einmal in meinem Spiegel... Nur noch ein einziges Mal...

Meine Augen öffneten sich in der totenstillen Nacht.

Mir schien, als ob jemand in mein Zimmer, das in tiefer Dunkelheit lag, getreten wäre. Aus der rechten Ecke strömte ein helles Licht. Ja, es gibt einige Wesen, die so hell leuchten, dass selbst von ihren Schatten Licht ausgeht. Dies ist ein solches Wesen...

Als sich meine Augen an das Licht gewöhnt hatten, sah ich...

Einen weissen Baumwollsari mit einer schlichten Borte. Das Sariende über den Kopf gelegt. Eine weisse, langärmelige Bluse. Die Kleidung einer bengalischen Witwe. Ein aussergewöhnlicher Liebreiz im faltigen Gesicht.

Unverwandt sehe ich sie an... der leuchtende Schatten beginnt langsam zurückzuweichen. Nein, ich kann nicht zulassen, dass sie so verschwindet. Ich muss zu ihr hinlaufen und sie festhalten.

„*Mutter Theresa! Mutter Theresa!*“, schreie ich, die Arme ausgestreckt.

Der Schatten fließt in die Wand hinein. Auf dem unvergleichlich liebreizenden Gesicht liegt ein einladendes Lächeln.

Ich will die Hände ausstrecken und die Borte des Saris ergreifen und... ein weiteres Mal öffnen sich meine Augen...

Niemand ist im Zimmer. Ich weiss, dass ich nur geträumt habe. Jede Nacht träume ich. Oder ich lebe den ganzen Tag in einem Traum, und in der Nacht suche ich nach einem Weg aus diesem Traum. Ich weiss, man sucht nicht den Weg, sondern das Ziel. Ich möchte zumindest den Weg finden, wenn ich schon kein Ziel habe. Wenn ich nur herausfinden könnte, welchen Weg ich suchen soll. Bis zu meinem letzten Atemzug werde ich weiter nach ihm suchen... Ich werde weiteratmen, weil die Suche noch nicht beendet ist. Was ist schon der Sinn des Lebens ohne eine Suche?

*Mutter Theresa*. Kalkutta. Diese bitterarmen Slums, wo Richard einst gearbeitet hatte.

Erst wenn wir alles verloren haben, denken wir an sie. Was für kleinherzige Menschen wir doch sind. Wer alles hat und dennoch an sie denkt, der... nun, den muss man einfach lieben.

Nun, Richard, erinnerst du dich an den Astrologen, den wir in Delhi antrafen, wie er auf der Strasse umherwanderte?

Er hatte mir in der Hand gelesen und gesagt: „Du wirst entweder irr oder eine Nonne.“

Du hattest laut herausgelacht.

„Unmöglich!“, hattest du gesagt, „Du wirst weder irr, noch eine Nonne.“

„Wieso nicht?“, hatte ich gesagt, „Was weißt du denn über die Zukunft? Und was weiß ich denn schon über die Zukunft? Und wenn wir beide nichts darüber wissen, dann ist doch alles möglich.“

„Lach doch einmal!“, hattest du gesagt.

„Warum sollte ich?“, hatte ich gewiss gefragt, aber dennoch gelacht.

„Nein, du wirst weder irr, noch eine Nonne“, hattest du wiederholt.

„Und dafür bist du, wie mir scheint, schon verrückt geworden. Nun wirst du sicher sagen, weine doch einmal, und dann wieder sagen... »Nein, du wirst weder irr, noch eine Nonne.«“

„Weine doch einmal“, hattest du sofort gesagt.

Ich hatte noch lauter gelacht.

„Siehst du“, hattest du gesagt, „wer so herzlich lachen kann, der wird weder irr, noch...“

„Schon gut, ich hab’s gehört. Wie oft willst du es noch sagen?“

Hattest du etwa recht? Wird mich mein Lachen retten? Aber was wird an jenem Tag geschehen, an dem ich erfahre... dass du nicht mehr lebst...

Gibt es keinen Mittelweg, Richard?

Wenn ich doch nur verrückt werden könnte, aber nicht so, dass ich in ein Irrenhaus gesperrt werden müsste. Nur so sehr, dass ich mein Heim verlassen und in den dreckigen, elenden Slums in Kalkutta Zuflucht suchen könnte, als Anhängerin *Mutter Therasas*, ohne aber eine Nonne zu werden!<sup>466</sup>

---

<sup>466</sup> *samay ko maimne dīvār ke āle meṁ ṭikā diyā hai. kuch dīn pahle merī pāmcvīm kitāb chapī hai. sāvdhān kī mudrā meṁ kharī pahī cār kitābom ke sāth vah bhī āle par jā lagī hai. sāmne kām̃c ke palle band haiṁ. hameśā band rahte haiṁ. jo dhūl seṁdh lagākar andar ghūs jāe, un par jam jātī hai. maim unheṁ kholkar nahīm dekhtī. zarūrat kyā hai? kām̃c kī āṛ se dekhkar hī patā cal jātā hai, pāmc khaṇḍ samay bīt cukā. ek ke bād ek merī kitābem chapī jā rahī haiṁ. pahle kavītāem likhīm, phir kahāniyām aur ab upanyās. “badduā mat do. kahīm mujhe upanyās na likhnā par jāe!” maimne ricarḍ se kahā thā. mere prakāśak ne ṭhīk kahā thā. upanyās likh lene par log merā nām jānne lage haiṁ. “tumhāre nām ke matlab kyā haiṁ?”, ricarḍ ne ek dīn pūchā thā. “matlab kyā?”, maimne kahā thā, “bas ek dhvani hai jo tumhāre muṁh se nikalkar mere kānom meṁ ghul jātī hai.” kitāb kī jilda par chapā merā nām vah haraph hai jo dhvani banne kā mohtāj rahegā. ricarḍ uskā uccāraṇ nahīm karegā. nahīm...? ek ke bād ek mere bāl saphed hote jā rahe haiṁ. darpaṇ ke sāmne paṛne par ab āmkh gaṛākar dekhne kī zarūrat nahīm hotī. māṁg ke donom taraph bālom kī jaṛe saphed par cukīm. sarpīlī saphed do pagḍaṇḍiyām. “āo, pagḍaṇḍiyām khojem”, ricarḍ ne kahā thā. pagḍaṇḍiyām samāntar rekhāem nahīm hotīm. bhaṭak-bhaṭakkar āge baṛhtī haiṁ. alag-alag pagḍaṇḍiyom par cal rahe do prāṇī kabhī bhī āpas meṁ ṭakrā sakte haiṁ. ...par...kab...? kyā tīs sāl bīt cuke? ricarḍ ke sir ke ādhe bāl saphed ho cuke, par jhaṛe nahīm haiṁ. haiṁ ab bhī usī tarah ghane. sunhale dhāgom se banā jhurmuṭ. bhavom meṁ bhī kabhī-kabhī cāndī kā tār camak uṭhtā hai – rośnī paṛne par. āmkhom kī korom par mahīn jhurriyom kī bahār... āj darpaṇ meṁ dekhā – do gahrī jhurriyām aur khud āī haiṁ ricarḍ ke cehre par. nāk se lekar omṭhom tak. donom taraph ke gāl apnī-apnī khāī meṁ dūb gae haiṁ. mere bālom meṁ khīm̃cī saphed pagḍaṇḍiyām jaisī do ḍagmag rekhāom kī khāiyām. ricarḍ kī umra mere sāth-sāth baṛh rahī hai... ricarḍ umra se pahle būrhā ho rahā hai... mujhe intazār hai... āj sām se bijlī kaṭī huī hai. phir bhī maimne darpaṇ nahīm choṛā hai. moṭī mombattī kī lau uske āge kar dī hai. sāmne se haṭne ko man nahīm hai. kamre meṁ citkabṛā andherā hai... bas, darpaṇ par rośnī hai... “ricarḍ”, maimne kahā, “merī pāmcvīm kitāb chapī hai... dekhoge?” vah muskarāyā. jhurriyām gahrā gaīm. “aur kitnī kitābem*

likhogī?” usne pūchā. “jab tak tum ho tab tak... kyā mālūm kitnī...!” “santoṣ hotā hai?” usne pūchā. “nahīm.” “khuśī?” “nahīm.” “garva?” “nahīm.” “thakān?” “hām, ricard, nīnd lāne vālī thakān.” “aur kyā cāhie? rāt ko nīnd aur din mem thakān.” “yahī sār hai zindagī kā?” “hām. din-bhar kām rāt mem ārām. bas.” “par... kitābem likhnā... kām hai bhī yah? unse phāyda?” “parhne vāloṃ se pūchā hai kabhī?” “tumne to parhī nahīm.” “māim jāntā hūm tum kyā likhtī hogī. abhī likhogī aur?” “nahīm... śāyad... hām.” par ... jo māim dhūmr̥h rahī hūm, bahut gahre chipā hai. retile kagāroṃ ke garbha mem, bahut andar. āg ugaltā sūraj sir par hai... māim nākhūnoṃ se registān kī ret uṇḍel rahī hūm... taptī bālū ne aṅguliyoṃ par phaphole seṃk die haiṃ... khodte-khodte nākhūn tūt gae haiṃ... poroṃ se khūn risne lagā hai... yah kaisā sūraj hai jo kabhī nahīm dhaltā. yah kaun-sā deś hai jahām rāt nahīm hotī... andherā nahīm jhartā... nīnd nahīm ātī... mahīnoṃ. dhūmr̥h pāne se pahle thakān sir carh jāe to kisī akele ret ke dhūh ke sāye mem ghumer khākar gir paṛūṃ aur so rahūṃ... jagūṃ to āle par ek aur kitāb ho... “māim misra ke registān se lauṭā hūm abhī”, māimne sunā. “kuch milā vahām?” “hām.” “kyā?” “insān.” “vah to har jagah hai.” “phir dhūmr̥h kyom rahī ho?” “ricard!”, māimne āvāz dī. darpaṇ syāh paṛ gayā. sunā registān mīṭ gayā. mere sāmne ghanā jaṅgal hai... gutthmaguttā beloṃ kā anant jhaṃkhār... peṛoṃ par ghaṭāṭop ladī lahariyām latareṃ... jhāriyām aur kāmṭe... bepanāh bhīr... ādmī sūne registān mem khotā hai aur bhare-pūre jaṅgal mem bhī... kinkī bhīr hai yah... insān kī yā paudhoṃ kī... sthitprajñ peṛ, dūsroṃ par ladī lahlahātī latāem, kāmṭem kāṛhem jhāriyām, pairoṃ tale kī ghās jo raumde jāne par bhī nahīm martī... jhuk-jhukkar, muṛ-tuṛkar jītī calī jātī hai... to jhukūṃ māim bhī, ghās ko sahlāūṃ aur... usī ke bīc apne ko kho dūṃ? is bhayaṃkar akelepan se chuṭkārā mil jāegā tab? yah kaisā akelāpan hai jo bhīr ke bīc se jabran mujhe khīnkar apnī girpht mem le letā hai aur... choṛtā hī nahīm... māim rāstā dhūmr̥h rahī hūm... kīc-sanī lambī ghās mem, bār-bār ghuṭnoṃ tak pām̐v dhaṃs jāte haiṃ... ṭahaniyām toṛne ko hāth āge baṛhte haiṃ aur patte nockar lahūluhān lauṭ āte haiṃ... būmd-būmd khūn ṭapak rahā hai... har romchidra se pasīnā... lathpath-lācār, māim kisī kāmṭedār jhāṛī par bich jāūṃgī aur āṃkhem mūmd lūṃgī... jab āṃkhem kholūṃgī to... ek aur kitāb? “māim kaūṃgo ke jaṅgal se lauṭā hūm.” “kāṭ liyā jaṅgal?” “hām.” “milā kyā?” “vahī.” “phir insān?” “hām. sirph insān.” “kahām ricard, kaise milegā mujhe is bhīr mem?” ricard javāb kyom nahīm detā? darpaṇ bār-bār tāṛikī mem kyom dūb jātā hai? kyā māim javāb cāhtī nahīm? kyā tāṛikī hī javāb hai? yah kyā huā... darpaṇ ṭukre-ṭukre ho gayā... kaisā visphoṭ thā! niḥśabd. dhamākā nahīm huā. bijlī nahīm girī. zamīn se lāvā nahīm phūṭā. bas, merā darpaṇ darāroṃ se bhar gayā. ṭuṭkar nīce nahīm girā. saikroṃ ṭukroṃ mem baṃṭkar bhī phrem mem ṭaṅgā hai. har ṭukrā apnī jagah caspām. kaisā pratibimb hai yah ricard kā. sir kā ek bhī bāl saphed nahīm. sab caṭakh sunhare. aur cehrā, kiac-kirac baṃṭā par jhurī ek bhī nahīm. nahīm-nahīm, mujhe ricard kā āj kā rūp cāhie. saphed bāl. jhurriyoṃ se bharā cehrā. sampūrṇ. ṭukrā-ṭukrā baṃṭā nahīm... ricard-ricard! sarasrākar mombattī būjh gaī. kamre mem ghup andherā ho gayā. ricard, bolo! kaho na ek bār tum ho. kahīm bhī... misra ke registān mem... kaūṃgo ke jaṅgal mem... āislaīṇḍ ke gleṣiyar par... tum ho... bas ho... kahīm bhī... bolo ricard... ek bār mere darpaṇ par phir ubharkar āo na ricard... sirph ek bār... rāt ke sannāṭe mem merī āṃkh khul gaī. lagā, koī mere andhere kamre mem āyā. dāem kone se prakāś kā sotā phūṭ niklā. hām, kuch ākrīyām hotī haiṃ jinkī parchāiyām bhī rośnī phektī haiṃ. aīsī hī ākrī hai yah... prakāś kī abhyast ho jāne par māimne dekhā... saphed sūṭī dhotī kā sādā kinārā. sir par liṭṭā pallā. pūrī āstīn kā saphed jampar. baṅgālī vidhvā kā-sā veś. jhurridār cehre par apūrv lāvāṇya. māim eṭṭak use dekh rahī hūm... ākrī kī ālokit parchāim dhīre-dhīre pīche simaṭne lagī hai. nahīm, yūṃ jāne nahīm diyā jā saktā. daurkar thām lenā hogā. “madar ṭairesā! madar ṭairesā!” māim hāth phailākar cīkh paṛī hūm. parchāim dīvār par simaṭ āī hai. us apūrvā lāvāṇyamay mukh par āmantrit kartī muskān hai. māimne hāth baṛhākar saphed dhotī kā kinārā muṭṭhī mem bhīnc lenā cāhā hai aur... dubārā merī āṃkh khul gaī hai... kamre mem koī nahīm hai. māim jāntī hūm, māimne khvāb dekhā thā. har rāt dekhī hūm. yā din-bhar khvāb mem jītī hūm aur rāt ko usse bāhar nikalne kā rāstā talās kartī hūm. jāntī hūm, talās rāste kī nahīm, manzil kī hotī hai. mujhe manzil na sahī, rāstā hī mil jāe. sirph yah patā cal jāe, māim kis rāste kī talās karūṃ. zindagī kī ākhīrī sāṃs tak māim use dhūmr̥htī rahūṃgī... sāṃs lūṃgī kyomkī abhī dhūmr̥hnā bāki hogā. talās ke binā zindagī ke mānī hī kyā hai? madar ṭairesā. kalkattā. vahī mazlūm bastiyām jahām kabhī ricard ne kām kiya thā. sab kuch kho cukne par hamem unkā khyāl ātā hai. ham choṭe log jo haiṃ. sab-kuch hote hue jise unkā khyāl rahe use to... bas, pyār kiya jā saktā hai. kyom ricard, tumhem vah jyotiṣī yād ā rahā hai, jo dillī kī saṛakoṃ par āvārāgardī karte hamem milā thā? merā hāth dekhkar usne kahā thā, “tum yā to pāgal ho jāogī yā bhikṣuṇī ban jāogī.” tum jor se haṃs paṛe the. “asambhav”, tumne kahā thā, “tum na pāgal hogī, na bhikṣuṇī banogī.” “kyom nahīm”, māimne kahā thā, “bhaviṣya ke bāre mem tum kyā jānte ho? māim hī kyā jāntī hūm aur jab

Mit Bezug auf die Formen der Rede lässt sich zusammenfassend festhalten, dass in dieser Erzähleinheit erzählte Rede, innere Monologe und Figurendialoge ineinander verflochten sind. Die Ich-Erzählerin hält Rückschau auf ihren Werdegang zur renommierten Autorin und setzt sich in (Selbst)Gesprächen mit der Vergangenheit und Zukunft sowie mit ihrer Einsamkeit inmitten der Gesellschaft auseinander. Auch in dieser Erzähleinheit wird der Akt des Erinnerns und Erzählens durch den Akt des Sehens vorangetrieben, insbesondere das Betrachten der selbst verfassten Bücher, den Blick in den Spiegel und das Öffnen bzw. das Schliessen der Augen. Manu schildert anhand einer Raffung, wie sie nach Gedichten und Kurzgeschichten entgegen ihrer ursprünglichen Absicht nun einen Roman verfasst habe.<sup>467</sup> Während sie in der vorangehenden Erzähleinheit noch behauptet hatte, dass es sich bei ihren Gedichten um verkappte Briefe an den Geliebten handelt, und sie sich mit den Reaktionen ihres Umfelds auf ihr erstes literarisches Werk zumindest im Ansatz auseinandersetzt, verliert sie nun kein Wort mehr über den Inhalt der vier Bücher, die sie seither geschrieben hat, und über die Resonanzen, die ihre Gedichtbände und Kurzgeschichten ausgelöst haben – sie verweist einzig und allein darauf, dass man nun ihren Namen kennt bzw. sie sich als Autorin etabliert hat. Die Ich-Erzählerin nimmt die Publikation eines literarischen Werks jedoch erneut zum Anlass, über ihre schriftstellerische Tätigkeit und den Verbleib des abwesenden Geliebten nachzudenken. Dabei wird, einmal mehr, der Lauf der Zeit nicht mehr in Jahren, sondern in Büchern gemessen, denn für Manu, die ihre Werke, die in einem Regal hinter Glastüren aufgereiht sind und allmählich Staub ansetzen, betrachtet, sind ihre fünf Bücher (*kitāb*) gleichbedeutend mit fünf Zeitabschnitten (*khaṇḍ*). Der Lauf der Zeit wird aber nicht nur an den literarischen Werken der Ich-Erzählerin, sondern auch am menschlichen Körper festgemacht, parallelisiert Manu doch das Anwachsen der Bücherreihe hinter den Glastüren mit der Alterung des menschlichen Körpers, die sie beim Blick in den Spiegel beobachten kann. Diese Analogisierung zeigt sich an zwei Stellen ihres inneren Monologs, die grammatikalisch identisch formuliert sind: „Meine

---

*ham jānte nahīm to kuch bhī sambhav hai.*” “*ek bār haṁso*” *tumne kahā thā.* “*kyom bhalā?*” *maiṁne pūchā jarūr thā, par haṁs dī thī.* “*nahīm, tum na pāgal hogī, na bhikṣuṇī banogī.*” *tumne duhrāyā thā.* “*aur tum, mujhe lagtā hai, pāgal ho cuke. ab kahoge, ek bār roo aur phir duhrāoge...* *nahīm, tum na pāgal hogī, na bhikṣuṇī banogī.*” “*ek bār roo*” *tumne phauran kahā thā. maiṁ aur khulkar haṁs dī thī.* “*dekho*”, *tumne kahā thā,* “*jo is tarah khulkar haṁs saktā hai, vah na pāgal hogā, na...*” “*thīk hai, sun liyā. kitnī bār kahoge?*” *tumne thīk kahā thā? merī haṁsī mujhe bacā legī? par us din kyā hogā jis din patā calegā... tum nahīm rahe... bīc kā koī rāstā nahīm hai kyā ricard?* *maiṁ pāgal ho jāūṁ par itnī nahīm ki pāgalkhāne meṁ band honā pare. bas itnī ki apnā ghar choṛkar kalkatte kī gandī bīmār bastiyom meṁ śaraṇ le lūṁ aur madar ṭairesā kī anugat hokar bhī bhikṣuṇī na banūṁ!* Ibid., 163-169.

<sup>467</sup> Manu wiederholt an dieser Stelle eine Äusserung, die mit exakt demselben Wortlaut in Erzähleinheit 23 aufgeführt ist: „Verwünsche mich nicht! Wenn ich nur keinen Roman schreiben muss!“ (*badduā mat do. kahīm mujhe upanyās na likhnā paṛ jāe.*) Ibid., 152.

Bücher werden gedruckt – eins nach dem anderen“ (*ek ke bād ek merī kitābēn chaptī jā rahī haim*) bzw. „Meine Haare werden weiss – eins nach dem anderen“ (*ek ke bād ek mere bāl saphed hote jā rahe haim*).<sup>468</sup>

Der Blick auf die Bücher und die damit einhergehende Erinnerung daran, wie sie sich mit der Publikation ihres ersten Romans endgültig als Autorin etabliert hat, löst eine Rückblende aus, die zu Beginn ihrer romantischen Liebesbeziehung spielt, und in der anhand eines Figurendialogs skizziert wird, wie sich die Ich-Erzählerin und Richard mit ihrem, Manus, Namen auseinandersetzen. Im Anschluss an diese Analepse konstatiert die Ich-Erzählerin, dass Richard auch dieses Buch bzw. ihren Roman nicht lesen wird, und erblickt im Spiegel ihr eigenes und das Gesicht des Geliebten. Manu, die ihre weissen Haarsträhnen mit sich windenden Pfaden assoziiert, erinnert sich an einen Ausruf von Richard, sie müssten sich einen Ausweg suchen (*āo, pagdaṇḍiyām khojēn*), als sie einst auf dem Weg zu einer Karikaturen-Ausstellung in eine Sackgasse geraten waren.<sup>469</sup> Der Anblick ihrer sichtlich gealterten Gesichter nährt in Manu die Hoffnung, dass die Zeit doch allmählich vergeht und sie eine gemeinsame Zukunft haben werden. Mittels einer kurzen Passage in erzählter Rede bzw. einer Raffung verortet sich die Ich-Erzählerin anschliessend in Raum und Zeit: Sie sitzt reglos und stumm in ihrem Zimmer, das in tiefer Dunkelheit liegt, vor dem Spiegel, der von einer brennenden Kerze beleuchtet wird. Diese Szenerie – Manu sitzt in der scheckigen Dunkelheit (*citkabrā andherā*) reglos und schweigend vor dem Spiegel, versunken in den Akt des Schauens und Erinnerns – verweist paradigmatisch auf die Erzählgegenwart, in der die Ich-Erzählerin über das Erinnern und Erzählen sinniert, als sie reglos und stumm vor dem Gasherd steht, in dem das Feuer in blauen Kreisen brennt. Mit dem Adjektiv *citkabrā* wird also insofern auf den Titel des Romans – *Cittakobrā* oder „Das Mäandern der Gedanken“ – Bezug genommen, als es auf das grundlegende Wechselspiel von Licht und Dunkel verweist, wenn die Ich-Erzählerin im Zuge des Erinnerns und Erzählens Licht auf bestimmte Aspekte ihrer Vergangenheit wirft oder aber sie im Dunkeln belässt.

Im Anschluss daran inszeniert Manu vor ihrem geistigen Auge einerseits Zwiegespräche mit dem Abbild ihres Geliebten im Spiegel, und führt andererseits innere Monologe, in denen eine menschenleere Wüste und ein undurchdringlicher Dschungel eine unwirtliche und feindselige Kulisse abgeben. Diese Gesprächsfragmente mit dem imaginierten Geliebten und Manus

---

<sup>468</sup> In Erzähleinheit 19, die etwa drei Jahre nach dem Ende ihrer Beziehung spielt, wird geschildert, wie Manu, als sie sich vor dem Spiegel für eine Party zurechtmacht, zu ihrer grossen Freude und Erleichterung registriert, wie ihr Körper Zeichen der Alterung aufweist – der Anfang vom Ende einer langen Reise in eine Sackgasse ist gemacht (*band galī merī lambe saphar ke ant kī śuruāt*).

<sup>469</sup> Siehe Analyse von Erzähleinheit 13.

Monologe, die durch den Blick auf Richards Abbild im Spiegel evoziert werden, erscheinen durch den dramatischen Modus und das zeitdeckende Erzähltempo als unmittelbar gegenwärtig. Die (vermeintliche) Wahrhaftigkeit dieser Zwiegespräche wird umso mehr betont, als nur zu Beginn der Passage zwei kurze Sätze in erzählter Rede, die Richards Mimik beschreiben, und drei Verba Dicendi, welche die beiden Sprecher markieren, gesetzt werden. Manu erörtert in ihrem Zwiegespräch vor dem Spiegel zunächst ihre innere Befindlichkeit, aber auch den Antrieb für ihr Schreiben: sie wird so lange schreiben, wie der Geliebte am Leben ist, und auch wenn er ihre Werke nicht lesen wird, sind sie unverändert an ihn gerichtet. Sodann thematisiert sie ihre Müdigkeit und Erschöpfung, ihre Orientierungslosigkeit, ihre Suche nach einer valablen Zukunftsperspektive, indem sie in der Tiefe gräbt, das Auffinden von immer mehr Büchern, ihre existentielle Einsamkeit (*akelāpan*) und das Gefühl der Verlorenheit inmitten einer Menschenmenge (*bhīr*). In einem inneren Monolog beobachtet sie sich selbst, wie sie in einer grell erleuchteten Wüste monatelang im glühenden Sand gräbt (*maim dhūmr rahī hūm*) und nach einem erschöpften Schlummer schliesslich ein neues Buch entdeckt, das im Regal neben den mit einer feinen Staubschicht bedeckten Werken steht. Diese Szenerie einer öden, menschenleeren und ausgedehnten Wüste, die von einer feuerspeienden Sonne unbarmherzig beleuchtet wird, erinnert frappant an das Bild der sich in die Unendlichkeit ausdehnenden, grell erleuchteten Einöde in der Rahmenerzählung, mit der die Binnenerzählung allmählich zusammenfällt.

Manu wird in ihrem Schauen, wie sie ein weiteres Buch aus der Tiefe der Wüste ausgräbt, von Richards Stimme aufgestört. Nachdem er ihr berichtet hat, wie er in der ägyptischen Wüste (*misra ke registān*) Menschen angetroffen habe und damit auf Manus mangelndes Zugehörigkeitsgefühl anspielt, verdunkelt sich der Spiegel und das Bild der gleissend hellen Wüste verflüchtigt sich. Vor der kontrastierenden Kulisse eines düsteren, dichten Dschungels beobachtet sie erneut, wie sie nach einem Ausweg aus dieser fürchterlichen Einsamkeit (*bhayaṃkar akelepan*) sucht (*maim rāstā dhūmr rahī hūm*), die sie inmitten der Massen (*bhīr*) empfindet, bis sie nach einem ohnmächtigen Schlaf ein weiteres Buch entdeckt. Richard, der ihre Gedankengänge erneut unterbricht, teilt ihr im Gegenzug mit, er habe im kongolesischen Urwald Menschen angetroffen.<sup>470</sup> Als die Ich-Erzählerin sich die Frage stellt, wie sie ihre existentielle Einsamkeit überwinden kann, und ob ihr die literarische Tätigkeit tatsächlich einen Ausweg daraus zu bieten vermag, verweigert ihr der Spiegel erneut eine Antwort: er wird

---

<sup>470</sup> Die Religion wird an dieser Stelle als (möglicher) sinnstiftender Rahmen thematisiert, einerseits mit dem Verweis auf die Wüste, die existentielle Verlassenheit und Gottesnähe bzw. –ferne, paradigmatisch ausgedrückt durch den Exodus des Volkes Israel aus Ägypten, symbolisiert; und andererseits mit der Nennung des Kongo, der als Ort der französischen Mission und des Sklavenhandels fungierte.

immer wieder in Dunkelheit getaucht, ihr Blick geht ins Leere und schliesslich zerspringt der Spiegel plötzlich lautlos. Als der Spiegel zersplittert und auch noch die Kerze erlischt, sitzt die Ich-Erzählerin vollends im Dunkeln und kann nichts mehr erkennen – weder sich selbst noch das Abbild von Richard, das sie sich gemacht hat. Das Zersplittern des Spiegels setzt einen Erkenntnisprozess in Gang, der dadurch zum Ausdruck kommt, dass Manu in der sie umgebenden Dunkelheit gleich zweimal die Augen geöffnet werden. Sie schlägt in der nächtlichen Stille die Augen auf und erblickt in der Dunkelheit einen hellen Schein, eine Vision von Mutter Theresa (*madar tairesā*). Als sich dieser Hoffnungsschimmer jedoch gleich wieder verflüchtigt, öffnet sie ein weiteres Mal die Augen und realisiert bei ihrem Blick in die Dunkelheit, dass sie nur ein Traumbild gesehen hat (*mairne khvāb dekhā thā*), und sie nach wie vor alleine in ihrem Zimmer vor dem Spiegel sitzt. Sie denkt über die Suche (*talās*) nach einem Sinn in ihrem Leben (*zindagī ke mānī*) nach, und ruft sich anhand einer kurzen Raffung in Erinnerung, dass Richard einst in den Slums von Kalkutta – wo bekanntlich auch Mutter Theresa wirkte – gearbeitet hatte. Sie erwägt an dieser Stelle flüchtig, sich ebenfalls karikativ zu engagieren und somit in seine Fussstapfen zu treten. An diesem Punkt flicht die Ich-Erzählerin eine Rückblende ein, die zu Beginn ihrer Beziehung spielt. Die darin geschilderte Unterhaltung, in der die beiden Liebenden über die Prophezeiung eines Astrologen, dass Manu entweder verrückt oder eine Nonne werde, sprechen, ist nicht nur in Bezug auf die thematisierten Inhalte aufschlussreich, sondern gerade auch im Hinblick auf die erzählerische Darstellung. Zwar werden die Worte des Liebespaares, wie üblich, in direkter Figurenrede wiedergegeben, doch wird die Intervention der Erzählstimme aus der Rahmenerzählung insofern deutlich, als alle Äusserungen – und nicht nur jene zu Beginn des Gesprächs – mit Verba Dicendi im Plusquamperfekt versehen sind. Ebenfalls in markantem Kontrast zu allen vorhergehenden Gesprächen werden für Richard nicht die Personalpronomen der dritten Person, sondern jene der zweiten Person verwendet. Bei diesem Gespräch über Manus Zukunft, bei dem es sich notabene um die letzte in *Cittakobrā* dokumentierte Unterhaltung der beiden Liebenden handelt, macht die Erzählerin nicht mehr weis, dass ihre Interaktion als unmittelbar gegenwärtig und wahrhaftig zu verstehen ist, sondern macht ihren gestaltenden Einfluss und ihre retrospektive Sichtweise auf das Geschehene geltend – ein weiteres deutliches Anzeichen dafür, dass die von ihr erinnerte Geschichte allmählich mit der Erzählgegenwart zusammenfällt. Nach diesem Intermezzo stellt Ich-Erzählerin die Frage, welchen „Weg der Mitte“ (*bīc kā koī rāstā*) sie nun einschlagen soll. Manu, die durch das Zersplittern des Spiegels realisiert hat, dass sich die Hoffnung auf eine gemeinsame Zukunft mit Richard endgültig zerschlagen hat, fasst, nebst ihrer Reflexion über ihre schriftstellerische Tätigkeit, vorübergehend die Möglichkeit ins



Auge, ihrem Heim und ihrer gesellschaftlichen Rolle zu entsagen und Nonne zu werden – notabene eine Zukunftsperspektive, mit der sie auf Richards Spuren wandeln könnte.

Mit Bezug auf die Figuren und deren Handlungen lässt sich konstatieren, dass in dieser Erzähleinheit einzig Manu als Figur auftritt, während Maheś weder als Figur noch als Objekt ihrer Gedanken auszumachen ist. Manus Einsamkeit wird insofern verstärkt, als sie insbesondere durch Regungslosigkeit, Introspektion und Schweigsamkeit charakterisiert ist. Andere Handlungen als Sprech- und Denkhandlungen werden nur im Ansatz geschildert, sind aber, wie oben bereits ausgeführt, höchst bedeutsam: Manu betrachtet ihre Bücher, die aufgereiht in einem Glasschrank stehen; sie sitzt reglos und stumm in ihrem Zimmer und schaut in den Spiegel; der Spiegel zersplittert ohne äusseres Zutun; die Kerze verlöscht; und Manu öffnet und schliesst ihre Augen.

Das Erzähltempo variiert zunächst zwischen Raffungen, Zeitsprüngen, Dehnungen und Pausen, bis es in den Zwiegesprächen und inneren Monologen, die den grössten Teil der Erzähleinheit abdecken, im Wesentlichen einer Szene entspricht. Die erzählte Zeit ist in diesen Passagen insofern unbestimmt und fluide, als sich nicht genau feststellen lässt, wie lange diese Episode dauert bzw. unklar bleibt, ob mit dem Zerschlagen des Spiegels auch ein Zeitsprung erfolgt: Träumt Manu in der Dunkelheit vor dem Spiegel sitzend? Oder schildert sie, wie sie des Nachts aus einem wiederkehrenden Traum aufschreckt?

In markantem Kontrast zu dieser Ausdehnung und Fluidität der Zeit steht die Reduktion des physischen Raumes. Manus Zimmer, in dem sie zu schreiben pflegt, schrumpft insofern auf einen einzigen Punkt, als die Ich-Erzählerin, nachdem sie ihren Roman auf das Wandregal gestellt hat, alleine vor dem Spiegel sitzt, ohne sich zu bewegen – mit Ausnahme ihrer Augen, die sich schliessen und wieder öffnen. Der Raum wird zusätzlich reduziert, da Manu nichts berührt, und da in ihrem dämmrigen und stillen Zimmer auch praktisch nichts zu sehen und zu hören ist. Einzig der Spiegel wird von einer flackernden Kerze beleuchtet; und ein Geräusch ist nur zu hören, als die Kerze leise knisternd ausgeht, während der Spiegel ohne einen einzigen Laut zerspringt. Im Zusammenhang mit dem Spiegel und dem Akt des Sehens bzw. Nicht-Sehens wird, wie oben bereits ausgeführt, die Relevanz von Licht und Dunkelheit deutlich: Die Ich-Erzählerin beleuchtet nur den Spiegel, vor dem sie sich dem Akt des Erinnerns hingibt, mit einer Kerze, während sie das restliche Zimmer in scheckiger (*citkabrā*) Dunkelheit belässt.

In diesem Raum bieten der Bücherschrank mit seinen Glastüren und der von einer Kerze erleuchtete Spiegel die Möglichkeit, über die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu sinnieren. Während der Blick der Ich-Erzählerin durch die transparenten Glastüren, die im Gegensatz zum Spiegel kein Bild zurückwerfen können, ungehindert auf die Bücherreihe fällt,

die den unaufhaltsamen Lauf der Zeit und die Verwitterung des Körpers zum Ausdruck bringt, fungiert der Spiegel (*darpaṇ*) als eine Plattform für die Erkundung ihres Inneres bzw. dient als Projektionsfläche, in der Raum und Zeit nach Belieben gestaltet und die Liebe zum abwesenden Geliebten wiederaufgelebt werden kann. Mit dem Zerschneiden des Spiegels wird jedoch diese Erfahrung einer (imaginierten) Einheit mit Richard zerstört.<sup>471</sup> In der Dunkelheit vor dem zerbrochenen Spiegel sitzend realisiert die Ich-Erzählerin also, dass sie weder in der Bindung an einen Mann (sei es ihr Ehemann Maheś, oder sei es ihr abwesender Geliebter Richard), noch in einem humanitär-religiösen Engagement, wie es Richard als Missionar im Gegensatz zu Maheś als Kleinindustrieller verkörpert, noch in der Entsagung eine Zukunftsperspektive finden wird, sondern im Schreiben. Indem die Ich-Erzählerin ihre literarischen Werke bzw. die zwischen Buchdeckeln gebändigten Zeitabschnitte in den Schrank hinter Glas stellt, wird sie dem Lauf der Zeit Einhalt bieten und ein eigenes Ich konstituieren können – wenngleich offen bleibt, ob sie am Ende ihrer Erinnerungsreise, das in der nachfolgenden, letzten Erzähleinheit der Binnenerzählung sowie in der Rahmenerzählung dokumentiert ist, in der literarischen Tätigkeit tatsächlich eine Zukunftsperspektive bzw. eine Form von (innerer) Freiheit findet.

#### *Im Schatten des Feigenbaums* [Erzähleinheit 26]

Die letzte Erzähleinheit des Romans *Cittakobrā* umfasst sechs Seiten (S. 169-175), die in sieben Abschnitte unterteilt sind.<sup>472</sup> In diesen Passagen wird geschildert, wie sich die Ich-Erzählerin etliche Jahre nach dem Scheitern ihrer Beziehung an einem regnerischen Nachmittag im August alleine in ihrem dämmrigen Zimmer aufhält. Sie inszeniert vor ihrem geistigen Auge das langersehnte, endgültige Wiedersehen mit Richard, das die beiden Liebenden dreissig Jahre nach ihrem ersten Treffen geplant hatten. Nachdem sie von Maheś, der vom Regen durchnässt nach Hause kommt, aus ihren Gedanken gerissen wurde, begibt sich Manu in die Küche, wo sie Tee kocht und einen Imbiss für sich und ihren Mann zubereitet.

---

<sup>471</sup> Unklar bleibt an dieser Stelle, ob das Verlöschen der Kerze gleichzeitig bedeutet, dass Richard gestorben ist. In Erzähleinheit 4, in der sich die beiden Liebenden während einer Probe am Theater über den Tod und den Suizid unterhalten, behauptet die Ich-Erzählerin, dass sie ein Zeichen von Richard bekommen werde, falls er sterbe, und sinniert in einer subjektiven Vorausblick, die sich zeitlich nicht verorten lässt, über die Orchideen als einem Symbol für Richards Tod. In Erzähleinheit 14 wird geschildert, wie Manu den reglos schlafenden Richard betrachtet und sich dieser unter ihrem unverwandten Blick in eine Leiche zu transformieren beginnt, begraben unter unzähligen Orchideen, bis er seine Augen plötzlich wieder öffnet, ein helles Licht durch das Zimmer strahlt und er wieder (zu Leben) erwacht – wobei auch in dieser Passage das reglose, schweigsame Schauen auf den Geliebten, der Blick ins Innere und das Wechselspiel von Licht und Dunkel ebenfalls höchst bedeutsam sind.

<sup>472</sup> Obwohl zwischen dem vierten und fünften Abschnitt ein grosser Abstand gesetzt ist, der üblicherweise den Beginn einer neuen Erzähleinheit markieren würde, werden diese letzten Seiten der Binnenerzählung aufgrund ihrer inhaltlichen Nähe zu einer einzigen Erzähleinheit zusammengefasst.

Mit Blick auf die Formen der Rede lässt sich zusammenfassend festhalten, dass in diesen letzten Passagen von Manus Erinnerungsreise erzählte Rede, Figurendialoge und Fragmente von inneren Monologen aufeinanderfolgen. Im ersten Abschnitt schildert die Ich-Erzählerin anhand einer Raffung die Szenerie, in der sie sich befindet, wobei mit dem Verweis auf den Wechsel von Licht und Schatten sowie auf ihr weisses Haar angespielt wird auf die scheckige Dunkelheit und die weissen Haarsträhnen bzw. Pfade in Erzähleinheit 25:

Es ist August. Seit drei Tagen regnet es ununterbrochen. Es ist drei Uhr nachmittags. Mein Zimmer, das in tiefer Dunkelheit liegt, ist wie eine Höhle. Düsterei am Tag ist furchteinflössend. Die nächtliche Finsternis bringt Schlaf, Dunkelheit bei Tag ruft Träume hervor. Alle Schwierigkeiten scheinen einfacher zu werden.

Die Regentropfen sind weiss, so wie meine Haarsträhnen. Im Hintergrund wechseln sich Dunkelheit und Helligkeit ab. Draussen fällt der Regen, drinnen blühen Träume auf...

...stell dir vor, nach so vielen Jahren, heute ganz plötzlich, in diesem Augenblick, würde Richard über die Schwelle in mein Zimmer treten...

Der Himmel ist so schwarz wie Tinte... der Regen ist weiss... alles ist möglich.<sup>473</sup>

An ihre Behauptung anknüpfend, dass in der Vorstellung alles möglich ist, inszeniert die Ich-Erzählerin, den Blick in der Dämmerigkeit ihres Zimmers verloren, anschliessend vor ihrem geistigen Auge die lang erwartete Wiedervereinigung mit dem abwesenden Geliebten. In diesem zweiten Abschnitt wird in erzählter Rede und Figurendialogen geschildert, wie sich Manu und Richard vom Regen durchnässt unter einen mächtigen Banyan-Baum zurückgezogen haben, um sich auszuruhen. Im Schatten dieses Feigenbaums spielen die beiden Liebenden auf ihre Traumreisen an, die ja, wie im Kontext ihres ersten Treffens klar wurde, den Liebesakt verschleiern, und erörtern, ob sie es wagen können, ein Feuer zu entfachen, um Maiskolben zu braten. Als Richard anmerkt, dass er sie heiraten würde, wenn sie beide frei wären, lachen sie erleichtert auf, denn schliesslich sind sie nun bzw. in Manus Imagination endlich vereint. Auf Manus Frage, warum sie sich dann trotzdem im Schatten des Baumes verstecken, antwortet er, dass sie, die beiden Liebenden (*premī*), verdammt (*abhiśapt*) worden seien. Manu bittet ihn, kein Feuer zu entfachen, da sie von ihrem Umfeld (*ve log*) entdeckt und gesteinigt werden könnten. Schliesslich macht die Ich-Erzählerin – auf eine doppeldeutige Weise – geltend, dass ihre Liebe nur im Schutze der Dunkelheit bzw. eben nur in ihrer Imagination existieren kann:

<sup>473</sup> *agast kā mahīnā hai. tīn dīn se lagātār bārīs ho rahī hai. dīn ke tīn baje haiṁ. mere kamre mein guphā-sā andherā hai. dīn kā andhkār khatarnāk hotā hai. rāt kā andherā nīnd lātā hai, dīn kā andherā khvāb. har muškil āsān nazar āne lagī hai. varṣā kī būndēṁ mere bāloṁ kī tarah sapheḍ haiṁ. pīche kabhī andherā jhīl-mīlā jātā hai, kabhī ujālā. bāhar bārīs baras rahī hai, bhītar khvāb pal rahe haiṁ... ...mān lo, itne baras bād, sahsā āj, abhī ricarḍ ākar mere kamre kī dehrī par khaṛā ho jāe... āsmān syāhī uṇḍel rahā hai... bārīs sapheḍī... sab-kuch sambhav hai... Ibid., 169-170.*

„Im Licht verschwinden die Schatten. Wir existieren nur so lange, bis...“ (*rośnī meṁ sāye miṭ jāte haiṁ. haṁ tabhī tak haiṁ jab tak...*)

Ihren Blick nur kurz auf die Aussenwelt richtend, schildert die Ich-Erzählerin in einem dritten Abschnitt in erzählter Rede kurz, wie es immer dunkler wird und es draussen nur noch nieselt. Sie behauptet, dass Richard sich zu ihr ins dämmrige Zimmer geschlichen hat, so wie sie es sich zuvor in Gedanken ausgemalt hatte. In direkter Figurenrede wird wiedergegeben, wie er ihre Haare mit dem schwarzen Himmel vergleicht, obwohl diese ja im Laufe der Jahre weiss geworden sind, weswegen Manu sich verblüfft fragt, in welcher Zeit (*yug*) er denn tatsächlich lebt. Als Richard sich wieder, wie bereits in ihrem Gespräch zuvor, erkundigt, ob sie nicht ein Feuer anzünden wollten, antwortet sie nicht, sondern resümiert stattdessen in einem inneren Monolog, dass sie nun nicht mehr befürchten müssen, entdeckt und gesteinigt zu werden. Sie reflektiert darüber, wie zivilisiert (*sabhya*) die Gesellschaft doch geworden ist, denn selbst wenn ein Liebespaar gegen die Regeln der Gesellschaft (*sāmājīk niyamom*) verstossen hat, werde es nun nicht mehr gesteinigt, sondern komme von selbst aus seiner Höhle heraus und liefere sich bei lebendigem Leib dem Tod aus. Gott existiere nicht mehr (*ab bhagvān nahīm rahā*), weshalb das Individuum (*vyakti*) die volle Verantwortung für sein Tun nun selbst trage. Wenn man sich gegen die Gesellschaft auflehne bzw. ein Vergehen wider die Sittlichkeit begehe, so spreche der Mensch sich selbst schuldig. Nachdem Manu über den Grad der Zivilisiertheit der Gesellschaft sinniert hat, stellt sie sich die Frage, warum Richard an diesem Tag zu ihr zurückgekommen ist. Als er, erneut in ihrer Vorstellung auflebend und in direkter Figurenrede zitiert, von ihr wissen möchte, ob sie nicht ein Feuer anzünden wollten, willigt sie ein, da sie nun die Furcht, entdeckt und bestraft zu werden, abgeschüttelt hat. Als es im dämmrigen Zimmer hell wird – sei es wegen des Feuers, das Richard entfacht hat, oder sei es, weil draussen immer wieder ein Blitz aufzuckt – und der Regen wieder stärker wird, macht Manu geltend, dass ihr abwesender Geliebter tatsächlich zu ihr zurückgekehrt ist, der Abstand zwischen den Zeiten bzw. zwischen Vergangenheit und Gegenwart verschwimmt (*samay kā antarāl bah gayā*), und Richard der Gefangenschaft der Vergangenheit (*kal kī girphṭ*) entkommen ist. Sie stellt sich vor, wie er sie in seine schlaff gewordenen Arme nimmt, sein faltiges Gesicht in ihrem Schooss verbirgt, und sie ihm mit den Fingern durch das weisse Haar fährt – ein deutlicher Rückbezug sowohl auf den Tag vor ihrem ersten Abschied als auch auf ihr letztes Treffen, als sie jeweils stumm und reglos in seinem Hotelzimmer sass, während er vor ihr kniete, sein Gesicht in ihrem Schooss verborgen. Manu schildert schliesslich, wie sie ihre von der Zeit gezeichneten Gesichter liebkosten, und stellt sich die Frage, ob ein Wiedersehen in der Realität tatsächlich so verlaufen könnte: „Ist es so, wenn man sich nach so vielen Jahren

wieder trifft? Versuchen wir, die Fussspuren der Zeit zu zählen und zu lesen? Können Träume wirklich so real werden?“<sup>474</sup>

Im vierten Abschnitt wird in erzählter Rede und mittels einer Raffung geschildert, wie in Manus Zimmer ein Feigenbaum mit ausladender Krone wächst, der Regen wieder heftiger wird, immer wieder Blitze aufzucken, und wie sich im Schatten des Banyan-Baumes die Körper der beiden Liebenden auf eine wundersame Weise verjüngen, als sie sich ihrer Leidenschaft hingeben:

Im Zimmer ist ein dichter Feigenbaum gewachsen. Draussen ist der Regen heftiger geworden. Immer wieder zuckt ein Blitz auf. Unter dem Feigenbaum haben sich tiefe Schatten ausgebreitet. Der Himmel ist so schwarz wie eine Kanone, und meine Haare haben wieder seine Farbe angenommen.

Seine Lippen bewegen sich. Sie sind von der Wärme meines Körpers wieder voll geworden und glühen.

„Hast du auf deinen Lippen schon einmal Maiskolben geröstet?“, fragt er.

Ich zerquetschte ihn in meinen Armen. Die Falten in seinem Gesicht haben sich geglättet. Das Weiss aus seinem Haar ist verschwunden. Die schlaffen Arme sind wieder voller Spannkraft. Sie ziehen meinen leicht gewordenen Körper an sich... taktvoll versteckt sich der Blitz hinter den Wolken. Die Regenschauer ziehen einen Vorhang. Ich und Richard sind von der Verantwortung, ein Verbrechen wider die Sittlichkeit begangen zu haben und dafür bestraft werden zu müssen, befreit worden.<sup>475</sup>

Im Anschluss daran wird in den drei letzten Abschnitten der Binnenerzählung geschildert, wie Maheś vom Regen völlig durchnässt nach Hause zurückkehrt und Manu in ihrem Zimmer, den Blick in der Dunkelheit verloren, aus ihrer imaginierten Zweisamkeit mit Richard aufstört:

„Du sitzt im Dunkeln?“ Das Licht ging an.

Maheś liebt das Licht. Das Licht entspricht seinem Wesen. Er hat sich nie eingehend mit der Dunkelheit beschäftigt, und selbst wenn er es musste, hat er das Licht gewählt.

„Warum sitzt du im Dunkeln? Geht es dir gut?“, fragte er nach.

„Es ist Tag“, sagte ich.

---

<sup>474</sup> *itne baras bād milne par yahī hotā hai? ham samay ke padcihn gunte rahte haim? kyā sapne bhī itne sahī huā karte haim?* Ibid., 173.

<sup>475</sup> *kamre meṁ bargad kā peṛ ug āyā. ghanerā. bāhar bāriś jor pakarne lagī. bijlī bār-bār camak uṭhī. bargad ke nīce jhukmukh chāṁv ghir āī. āsmān top-sā syāh paṛ gayā. mere bāl uske raṅga meṁ raṅga gae. uske omṭhom ne harkat kī. merī deh kī ūṣmā unmeṁ bhar gaī. omṭh jal uṭhe. “apne omṭhom par kabhī tumne bhuṭṭe bhūne haim?” usne pūchā. maiṁne use bāmhom meṁ masal dālā. uske cehre se bhurriyām miṭ gaīm. bāloṁ se saphedī rūṭh gaī. dhīlī bāmhom meṁ kasāv ā gayā. mere halke ho āe śārīr ko unhomne pās sameṭā... lihāz kar bijlī bādalom kī oṭ ho gaī. bāriś kī bauchār ne pardā kar diyā. maiṁ aur ricard sabhya aparādh aur sazā kī zimnevārī se barī ho gae.* Ibid. 173.

„Aber dunkel wie die Nacht. Was für ein heftiger Regen! Es war schwierig, auf der Strasse voranzukommen. Ich musste unter einem Baum Zuflucht suchen.“

Ich schloss die Augen. In meinem Inneren wuchs ein Feigenbaum. Richard kehrte in meine Umarmung zurück. Die Dunkelheit gehört uns ganz allein, egal, wie hell es draussen auch sein mag.

„Heute ist der richtige Tag, um Maiskolben zu essen“, hörte ich.

„Hast du auf dem Vesuv Maiskolben geröstet?“, fragte ich.

„Was sagst du da? Was redest du da nur?“

„Nichts.“

„Hast du geträumt?“

„Ja.“

„Am helllichten Tag?“

„Nein, die Sonne war zu scheu. Sie ist nicht hervorgekommen.“

„Was meinst du damit?“

„Nichts.“

„Fühlst du dich nicht wohl? Soll ich dir einen Tee bringen?“

„Nein, ich fühle mich ganz in Ordnung.“

„Hast du geschlafen?“

„Nein“, sagte ich, „wer schläft denn schon am heiterhellen Tag!“

Nein, auch die Dunkelheit gehört einem nicht allein. Alles muss man teilen.

„Ich hole uns Tee“, sagte ich.

„Ich werde mich inzwischen umziehen. Meine Kleider sind völlig durchnässt“, sagte Maheś.

„Ja, tu das. Es ist nicht nötig, ein Feuer zu entfachen.“

„Ein Feuer? Was für ein Feuer?“

„Im Herd“, sagte ich und brach in lautes Lachen aus.

Maheś sah mich erstaunt an.

Ich richtete meinen Blick auf die brennende *Glühbirne*. Ich trat zu ihm, fühlte den Ärmel seines durchnässten Hemdes und sagte behtusam: „Geh, zieh dich um. Ich mache Tee. Wir haben zwar kein Feuer im Herd, aber ich kann die Maiskolben auch über der Gasflamme rösten. Der Regen wird sicher bald aufhören und die Sonne wieder hervorkommen. Die Gefahr, die von der Dunkelheit bei Tag ausgeht, wird bald gebannt sein.“

Ich ging in die Küche. Ich entzündete das Feuer in den scharf begrenzten und zivilisierten Ringen des Gasherdes. Auf die eine Flamme stellte ich den Wasserkessel, über die andere hielt ich die Maiskolben.

Draussen fällt der Regen unaufhörlich. Der schwarze Himmel verschluckt die Küche. Um mich herum wabert die Dunkelheit. Nur vor mir brennt das Feuer, in zwei kleine Ringe eingeschlossen.

...der Tee wird kochen, die Maiskolben werden geröstet... wir werden unter dem Licht sitzen und zusammen essen und trinken...

Aber... noch habe ich etwas Zeit... ich kann die Dunkelheit noch einige Augenblicke in mir blühen lassen.

Ich habe die Augen geschlossen... ich bin im ausladenden Schatten des Feigenbaumes angekommen... Richard ist bei mir...

Das Licht muss man teilen – aber die Dunkelheit wird im Inneren weiterblühen, selbst wenn sie zerbrechen und zersplittern mag.<sup>476</sup>

Mit Bezug auf die Formen der Rede lässt sich zusammenfassend festhalten, dass sich in diesen Passagen erzählte Rede, Figurenrede und innere Monologe abwechseln. Nachdem die Ich-Erzählerin von ihrem Mann, der brüsk das Licht in ihrem Zimmer anknipst, aus ihrem Tagtraum aufgeschreckt wurde, resümiert sie in einem inneren Monolog, dass ihr Mann aufgrund seines Naturells dem Licht zugetan sei, weswegen es ihm auch an Verständnis für die Dunkelheit mangle – eine Zurücksetzung bzw. ein Urteil, das nur dem Leser bzw. der Leserin, nicht aber Maheś zugetragen wird. Als er – verständnislos, wie Manu weismacht – seine Frage wiederholt, warum sie denn im Dunkeln sitze, und überdies anmerkt, dass er wegen des heftigen Regens unter einem Baum hatte Zuflucht nehmen müssen, suggeriert die Ich-Erzählerin, dass Maheś ihre intime Zweisamkeit mit Richard ein weiteres Mal bedrängt, hatte sie doch in ihrem Tagtraum gerade erst, vom Regen durchnässt, mit ihrem Geliebten unter dem Feigenbaum gelegen. Sie schliesst deshalb die Augen und lässt in ihrer Vorstellung den Geliebten im Dunkel

<sup>476</sup> “andherā meṁ baiṭhī ho?” khaṭ se battī jal gāi. maheś ko rośnī se lagāv hai. rośnī uskā svabhāv hai. andhere se uskā sābkā nahīm paṛā aur paṛā bhī to usne rośnī ko cunā. “andhere meṁ kyom baiṭhī ho? tabīyat to ṭhīk hai?”, usne phir kahā. “dīn hai”, maimne kahā. “par rāt-sā andherā hai. kitnī mūsālādhār bāriś hai. rāstā calnā muškīl ho gayā. peṛ ke nīce panāh lenī paṛī.” maimne āmkhem band kar līm. sāmne bargad kā peṛ ug gayā. ricarḍ merī āgoś meṁ lauṭ āyā. andherā apnā nijī hotā hai, bāhar cāhe kitnī bhī rośnī kyom na ho. “māim cāy lātī hūm”, maimne kahā. “itne kapṛe badal dālūm. bhīgkar coṛā ho gae”, maheś ne kahā. “hām badal dālo. āg jalāne kī zarūrat nahīm hai.” “āg? kaisī āg?” “cūlhe kī”, maimne kahā aur ṭhaṭhākar hāms paṛī. maheś bhaucak mujhe dekthā rahā. maimne nazar jalte balb kī taraph kar lī. pās jākar uskī gīlī kamīz kī bām̐h pakṛī aur sāvdhān se kahā, “jāo, kapṛe badal lo. māim cāy banātī hūm. cūlhe kī āg hai nahīm, gais par hī bhuṭṭā bhūn detī hūm. mujhe yakīn hai, ab jarā der meṁ bāriś tham jāegī. sūraj nikal āegā. dīn ke andhere kā khatrā ṭal jāegā.” māim rasoīghar meṁ pahuṁc gāi. gais ke sam̐ksipta, sīmit-sabhya dāyaroṁ meṁ āg jalāi. ek par pānī kā bhigaunā caṛhā diyā, dūsre par bhuṭṭā rakh diyā. bāhar bāriś barābar baras rahī hai. rasoīghar ko āsmān kī syāhī pī gāi hai. mere cārom taraph jhukmukhī andherā hai. bas, sāmne do choṭe gol dāyaroṁ meṁ bandhī āg jal rahī hai. ...cāy banegī, bhuṭṭā bhunegā... ham log rośnī ke nīce sāth baiṭhkar khāem̐ge-piem̐ge... par... abhī der hai... kuch kṣaṇ andherā aur pal saktā hai. maimne āmkhem band kar lī hāim... bargad kī ghanerī chāyā ke bīc pahuṁc gāi hūm... ricarḍ mere sāth hai... rośnī meṁ sājhā karte calo – andherā ṭūṭ-ṭūṭkar bhī bhītar pal legā. Ibid., 173-175.

des mächtigen Feigenbaums in ihre Umarmung zurückkehren. Doch Maheś, der von ihrem imaginierten intimen Beisammensein mit Richard keine Kenntnis hat, reisst sie mit der Bemerkung, dass er gerne Maiskolben essen wolle, erneut aus ihren Gedanken. Manu, die in ihrem Tagtraum mit Richard Maiskolben geröstet hatte, antwortet gedankenverloren und mit, zumindest für Maheś, wirren Bemerkungen auf seine besorgten Fragen nach ihrem Befinden. Stumm bzw. nur in Gedanken konstatiert sie, dass sie die Dunkelheit in ihrem Inneren, in der sie mit Richard vereint ist, nicht vor Maheś' Zugriff schützen kann.

In den letzten beiden Abschnitten wird erzählt, wie die Ich-Erzählerin ihren Mann bittet, sich umzuziehen und sich anbietet, einen Imbiss zuzubereiten. In ihrem kurzen Wortwechsel, der nun mit *Verba Dicendi* versehen ist, lassen sich zwei Fokalisierungen ausmachen: Maheś' Blick ist erstaunt, und sie wählt ihre Worte mit Bedacht. Am Ende der Erzähleinheit schildert Manu, wie sie in die dunkle Küche tritt, um einen Imbiss zuzubereiten. Während sie in der tiefschwarzen Dunkelheit, die nur von den Flammen des Gasherds aufgehellt wird, darauf wartet, bis das Teewasser kocht und die Maiskolben fertig geröstet sind, schliesst sie die Augen und driftet wieder in die schattige Dunkelheit des Feigenbaumes in ihrem Inneren ab, in der sie mit Richard glücklich vereint ist.

Mit Blick auf die Figuren und deren Handlungen in Raum und Zeit lässt sich konstatieren, dass auch in dieser letzten Erzähleinheit der Binnenerzählung zunächst einzig Manu als Figur präsent ist. Während Richard nur noch in ihrer Imagination in Erscheinung tritt, ist Maheś in den letzten Passagen der Binnenerzählung zwar wieder als Figur auszumachen, wird aber von der Erzählerin, wie üblich, auf Distanz gehalten. Doch nicht nur das Figurenarsenal, sondern auch deren Bewegungen im Raum sind sparsam: Manu hält sich alleine und stumm in ihrem dunklen Zimmer auf, während draussen unablässig der Regen fällt.<sup>477</sup> Doch da weder ihre Position im Raum noch ihre Bewegungen darin ausgemacht werden können, ist sie in ihrer Körperlichkeit überhaupt nicht fassbar – die einzige Handlung zu Beginn dieser Erzähleinheit ist das Schauen eines Tagtraumes, in dem die Ich-Erzählerin, den Blick in der Dunkelheit verloren, kraft ihrer Imagination die glückliche Wiedervereinigung mit ihrem Geliebten inszeniert. Als ihr Mann nach Hause zurückkehrt, lassen sich einige wenige Figurenhandlungen ausmachen: Maheś knipst unvermittelt das Licht in ihrem Zimmer an und verwickelt sie in ein

---

<sup>477</sup> Der Regen spielt in den letzten Passagen von Manus Erinnerungsreise eine tragende Rolle, und zwar sowohl in der Interaktion der beiden Liebenden als auch in jener des Ehepaars: Der Regen, der in der traditionellen Dichtung ein heimliches Stelldichein der Liebenden verunmöglicht und deshalb die Sehnsucht der Liebenden intensiviert, stellt in Manus Vorstellungswelt kein Hindernis dar, inszeniert sie doch das glückselige, finale Treffen der beiden Liebenden nach Ablauf der dreissig Jahre vor einer regnerischen Kulisse. Im Gegenzug ist der Regen aber auch der Grund, weshalb Manus Ehemann nach Hause zurückkehrt und sie aus ihrer intimen Zweisamkeit mit dem abwesenden Geliebten aufstört.



Gespräch, wobei Manu, die zu Beginn dieser Unterhaltung die Augen schliesst, nur einsilbig antwortet. Schliesslich richtet sie den Blick auf die hell erleuchtete Glühbirne, tritt zu ihrem Mann, fühlt den durchnässten Ärmel seines Hemdes (jedoch nicht seinen Arm) und wählt ihre Worte mit Bedacht – ein markanter Gegensatz zu ihrer Interaktion mit Richard, die wesentlich von ihrem (intimen) Körperkontakt, ihren lebhaften, spontanen Äusserungen und ihrer ernsthaften Diskussion über Schuld und Sühne geprägt war. Schliesslich begibt sich die Ich-Erzählerin in die Küche, wo sie das Feuer im Gasherd anzündet. Während draussen immer noch der Regen fällt und sie darauf wartet, dass das Teewasser kocht und die Maiskolben fertig geröstet sind, schliesst sie in der Dunkelheit wieder die Augen.

Der Zeitpunkt dieser letzten Erzähleinheit kann insoweit bestimmt werden, als die geschilderten Ereignisse im August an einem Nachmittag ab drei Uhr ihren Lauf nehmen, und zwar, wie Manus weisses Haar nahelegt, etliche Jahre nach dem letzten Treffen der beiden Liebenden – womöglich just dreissig Jahre nach ihrem ersten Treffen in Delhi, als sie sich versprochen hatten, dereinst ihre Ehepartner verlassen und zusammenleben zu wollen. Unklar bleibt hingegen, welche Zeitspanne die imaginierten Ereignisse, mit denen eine Dehnung einhergeht, umfassen. Als Manu von Maheś aus ihrem Tagtraum aufgestört wird und sich nach einem kurzen Wortwechsel in die Küche begibt, um einen Imbiss zuzubereiten, wird aufgrund des Erzähltempos deutlich, dass eine vergleichsweise kurze Zeitspanne erzählt wird.

Wie bereits im Zusammenhang mit den Figurenhandlungen angedeutet, definiert sich der physische Raum zunächst nicht durch Manus körperliche Präsenz oder Bewegungen, sondern ausschliesslich durch ihre (überwiegend visuellen) Sinneswahrnehmungen: in ihrem Zimmer, in dem sie an den abwesenden Geliebten zu schreiben pflegt(e), herrscht Dämmerung; der Regen fällt unaufhörlich; Dunkelheit und Lichtreflexe wechseln sich ab. Im Vordergrund steht folglich die Gedankenwelt bzw. der mentale Innenraum der Ich-Erzählerin, der umso stärker betont wird, als sie ihr Zimmer mit einer dunklen Höhle assoziiert; einer Höhle, die wegen ihrer Abgeschiedenheit, dämmrigen Atmosphäre und Stille einen idealen Rückzugsort – gerade auch für Liebende – darstellt. In dieser imaginierten Welt, in der sie auf Richard trifft, nimmt auch der Feigenbaum eine tragende Rolle ein. Im Gegensatz zu ihren früheren Treffen, die im Zimmer eines Luxushotels in der Millionenmetropole Delhi erfolgten, begegnen sich die beiden Liebenden nun in der freien, unzivilisierten Natur, nämlich unter einem Banyan-Baum (*bargad kā per*). Der Feigenbaum mit seiner dichten, ausladenden Krone, der geradezu erratisch in Manus Zimmer wächst, fungiert als eine *axis mundi* bzw. als eine Verbindung zwischen Himmel und Erde im Universum der beiden Liebenden. Der Feigenbaum, der als heiliger Baum (*ficus religiosa*) gilt, ist gar als ein wunscherfüllender Baum (*kalpavṛkṣ*) zu bezeichnen, da sich

Manus Sehnsucht nach einer endgültigen Vereinigung mit Richard nach Ablauf der dreissig Jahre nun doch noch bewahrheitet – zumindest in ihrer Vorstellung.

Nachdem Manu unter dem (imaginierten) Feigenbaum über das Aufblühen ihrer romantischen Liebe und über die Zivilisiertheit der Gesellschaft nachgedacht hat, gewinnt der physische Raum nach der Rückkehr ihres Mannes, wenn auch nur rudimentär, an Konturen. Maheś betritt ihr Zimmer und knipst das Licht an, Manu wirft einen Blick auf die Glühbirne und geht in die dunkle Küche. Der Raum in der Gegenwart ihres Mannes wird dabei exklusiv durch das Licht bestimmt: die brennende Glühbirne (*jalte balb*) in Manus Zimmer und die präzis begrenzten, zivilisierten blauen Flammen im Gasherd (*gais ke samkṣipt, sīmit-sabhya dāyarom meṁ āg*).

Wie bereits in der vorangehenden Erzähleinheit wird der Raum nicht nur durch Licht und Dunkelheit, sondern auch durch den Akt des (Nicht)Sehens bzw. (Nicht)Erkennens konstituiert. In Manus Imaginationsraum sind Licht und Dunkelheit einzig und allein durch die Natur bestimmt: Der Himmel ist tintenschwarz, der prasselnde Regen hebt sich weiss davon ab, ein Blitz zuckt durch die Dunkelheit, Richard wird mit Steinen und Holz ein Feuer entfachen, das Zimmer ist so dunkel wie eine Höhle. Als Maheś nach seiner Rückkehr das Zimmer seiner Frau betritt, kommt hingegen dem künstlichen Licht bzw. der Elektrizität eine bestimmende Rolle zu. Er knipst das Deckenlicht an, sie richtet den Blick auf die Glühbirne und zündet den Gasherd an, dessen bläuliche Flamme in begrenzt-zivilisierten Kreisen brennt. Licht und Dunkel sind folglich gegensätzlich konnotiert: Die Dunkelheit bzw. die Nacht als Zeitpunkt der illegitimen Liebe erlaubt Manu, einmal mehr, das Hegen einer Illusion bzw. die Erschaffung eines inneren Raumes, in dem sie im Schutze der Natur mit ihrem Geliebten vereint ist, wobei diese Szenerie in einem markanten Gegensatz steht zu ihren früheren Treffen, die tagsüber in Richards Hotelzimmer in Delhi erfolgten und bei Einbruch der Dunkelheit ein Ende nehmen mussten. Nachdem der von einer flackernden Kerze beleuchtete Spiegel zersplittert ist, fungiert das dämmrige Zimmer vor dem tintenschwarzen Regenhimmel als Projektionsfläche, um die intime Zweisamkeit mit Richard zum Leben zu erwecken. Die Dunkelheit lässt jedoch nicht nur ihre romantische Liebe aufblühen, sondern unterstreicht auch ihre Abkehr von der Gesellschaft. Zum einen birgt das Licht bzw. das Feuer für die beiden Liebenden das Risiko, entdeckt und gesteinigt zu werden. Zum anderen assoziiert die Erzählerin aber auch Maheś mit dem (künstlichen) Licht, einerseits aufgrund seines Charakters, andererseits aber auch deswegen, weil er die Intimität mit Richard und ihre neu entfachte romantische Liebe zerstört, indem er die Lampe in ihrem Zimmer anknipst. Eine Glühbirne erhellt ferner das eheliche Heim, und über der Gasflamme im Herd wird sie, ganz fürsorgliche Ehefrau, einen Imbiss zubereiten, den sie unter dem Deckenlicht mit ihrem Mann verzehren wird.

Dunkelheit und Licht bestimmen aber nicht nur die gegensätzlichen Beziehungen des Liebespaares einerseits und des Ehepaares andererseits, sondern auch den Akt des (Nicht)Sehens bzw. (Nicht)Erkennens an sich. Manu richtet in der Dunkelheit zunächst den Blick nach innen und visioniert vor ihrem geistigen Auge das lang ersehnte Treffen mit Richard. Als Maheś an sie herantritt, sieht sie sich gezwungen, den Blick wieder auf die Aussenwelt zu richten. Ihr Zimmer wird vom Schein der Glühbirne erhellt, wobei sich gleichzeitig Richards Erscheinung, die sie kraft der Dunkelheit evozieren konnte, verflüchtigt. Sie schliesst deshalb die Augen und versucht, die intime Zweisamkeit wiederaufleben zu lassen, bevor sie, erneut von Maheś aufgestört, den Blick auf das Licht bzw. die brennende Glühbirne richten muss. In der Küche angelangt, schliesst sie die Augen wieder, doch wird auch diese Dunkelheit durch das Licht, nämlich die kreisrunden, blauen Flammen des Gasherds, bedroht. Die Dunkelheit, in der die beiden Liebenden zueinander gefunden haben, beginnt zu splintern, so wie zuvor der Spiegel, in dem Manu Richards Abbild sehen konnte.

Wie am Ende dieser letzten Erzähleinheit klar wird, begibt sich die Ich-Erzählerin schweigend und mit geschlossenen Augen reglos am Herd stehend auf eine Erinnerungsreise, die durch den ersten Teil der Rahmenerzählung eingeläutet wurde. Alle Erzähleinheiten der nachfolgenden Binnenerzählung sind somit als Rückblenden aus der Erzählgegenwart bzw. der Rahmenerzählung zu verstehen, wobei die einzelnen Erzähleinheiten wiederum zahlreiche, zum Teil ineinander verschachtelte Voraus- und Rückblenden beinhalten. Nachdem die Ich-Erzählerin ihre Geschichte fertig erinnert und erzählt hat, konstituiert der zweite Teil der Rahmenerzählung folglich das Ende ihrer Erinnerungsreise – das Ende der Binnenerzählung bzw. Erzähleinheit 26 fällt also mit der Rahmenerzählung zusammen.

### 5.3 Auswertung der narratologischen Analyse

Im Folgenden werden in einem ersten Kapitel die Analysebefunde zur Ebene des Textes (text) mit den Kategorien Erzählstimme, narrativer Adressat und Formen der Rede erörtert. In Kapitel 5.3.2 wird die Ebene der Erzählung (story) mit den Aspekten Zeit, Figuren mit ihrer Körperlichkeit, Raum und Fokalisierungen ausgewertet. Die Auswertung der narratologischen Analyse des Romans bildet die Grundlage für die in Kapitel 6 dargelegte Interpretation von *Cittakobrā*.

#### 5.3.1 Die Ebene des Textes (text) von *Cittakobrā*: Erzählstimme, narrativer Adressat und Formen der Rede

##### *Die Erzählstimme*

Die Erzählinstanz von *Cittakobrā* ist auf Grundlage jener Verbformen, die genusmarkiert sind, als eine weibliche Erzählstimme der 1. Person zu bestimmen. Der Eigenname der Ich-Erzählerin wird erst nach etwa einem Drittel der Erzählung genannt, jedoch nicht von Manu selbst, sondern von ihrem Geliebten. Nur an einer Stelle des Romans zeigt sich ein Wegfall dieser Erzählstimme, die an eine Figur gebunden ist (character-bound narrator), bzw. einer Erzählerin, die auch als Akteurin in der *fabula* sowie als Figur (character) in der Erzählung auftritt und deshalb (auch) von sich selbst erzählt. So kann in Erzähleinheit 20 eine externe Erzählinstanz (external narrator) ausgemacht werden, die von den Erlebnissen einer anderen Figur berichtet. Die Sinneswahrnehmungen, Beobachtungen und Empfindungen der weiblichen Hauptfigur, die in dieser Passage im Zentrum stehen, werden demnach nicht von ihr selbst, sondern von einer aussenstehenden bzw. nicht als Figur in der Erzählung auftretenden Erzählinstanz, die sich nicht genauer bestimmen lässt, artikuliert.

Im ersten Teil der Rahmenerzählung läutet die Ich-Erzählerin ihre Erinnerungsreise ein. Sie reflektiert über ihre eigene Geschichte (*kahānī*), die sie erzählen wird, und denkt über eine Zukunftsperspektive nach. Die Binnenerzählung bzw. die 26 Erzähleinheiten werden bestimmt von Manus Erinnerungen an ihre romantische Liebesbeziehung mit dem (meist) abwesenden Geliebten, von ihrer Auseinandersetzung mit ihrer Ehe und ihrer existentiellen Einsamkeit, und von ihrer Hinwendung zum literarischen Schreiben. Die Erzählerin richtet den Fokus primär auf ihre innere Welt, auf ihre Erinnerungen sowie auf ihre Gedanken und Gefühle, weniger auf Ereignisse oder Handlungen in physischen Räumen. Aus der Perspektive des weiblichen Individuums werden sämtliche Ereignisse geschildert sowie Raum und Zeit bestimmt, und auch sich selbst präsentiert die Ich-Erzählerin aus einer unantastbaren Haltung heraus. Im zweiten Teil der Rahmenerzählung, der mit der letzten Erzähleinheit zusammenfällt, reflektiert das

weibliche Ich über sein rastloses, einsames Umherstreifen auf einer mäandernden Strasse in einer menschenleeren Einöde, die sich in die unendliche Leere ausdehnt, und die von einer unerbittlichen Sonne beleuchtet wird. Resigniert deutet Manu damit an, dass die Hinwendung zum literarischen Schreiben und das Erzählen ihrer eigenen Geschichte nicht zu einer echten Befreiung aus ihrer existentiellen Einsamkeit und Perspektivenlosigkeit führen.

Mit Bezug auf den Ort und den Zeitpunkt des Erzählens lässt sich resümieren, dass durch die Narration der eigenen Geschichte im Wesentlichen eine zeitliche, aber keine räumliche Trennung zwischen dem ersten Teil der Rahmenerzählung sowie dem Ende der letzten Erzähleinheit bzw. dem zweiten Teil der Rahmenerzählung impliziert wird. Die Ich-Erzählerin befindet sich am Anfang und am Ende ihrer Gedankenreise an demselben Ort: sie steht reglos, stumm und mit geschlossenen Augen in der dämmrigen Küche vor dem Gasherd, in dem das Feuer in kreisrunden, blauen Flammen brennt, und auf dem sie gerade einen Imbiss für sich und ihren Mann zubereitet. Wird der Raum während Manus Erinnerungsreise damit auf einen Punkt reduziert, so wird die Zeit – nämlich die Augenblicke, in denen sie vor dem Herd steht, die Vergangenheit Revue passieren lässt und erneut durchlebt – kraft ihrer Erinnerung und Imagination markant ausgedehnt.

#### *Der narrative Adressat*

Die Ich-Erzählerin wendet sich im Laufe von *Cittakobrā* wiederholt an einen narrativen Adressaten. Während ihrer Erinnerungsreise, die in den Erzähleinheiten dokumentiert ist, wendet sie sich, wie der Kontext nahelegt, mit ihrem Du (*tum*) mehrfach an ihren abwesenden Geliebten.<sup>478</sup> Doch die Erzählerin appelliert nicht nur an Richard, sondern auch an sich selbst – wenngleich, bezeichnenderweise, nur in der Rahmenerzählung, die den Ort und die Zeit des Erzählens ausmacht. Indem die Ich-Erzählerin die 2. Person Singular für sich selbst verwendet, tritt eine narrative Spiegelung auf. Nachdem sie sich selbst ihre eigene Geschichte erzählt hat (wobei sie sich mehrfach auch an den abwesenden Geliebten gewendet hat), benötigt sie ihr Du bzw. ihren Weggefährten (*hamsaphar*), dem sie ihre Geschichte erzählen wird bzw. erzählt hat, nicht mehr. Sie trennt sich nicht nur von ihrem abwesenden Geliebten, sondern auch von ihrem gespiegelt-verschleierte Ich, das noch einmal die romantische Liebesgeschichte und

---

<sup>478</sup> In Erzähleinheit 3 wendet sich die Erzählerin an Richard, als sie ihre erste Begegnung mit ihm Revue passieren lässt, und mit ihrem Unvermögen, sich an alles zu erinnern, hadert. In Erzähleinheit 7 richtet sie sich an ihr Du, als sie vor dem Spiegel sitzend über ihr Aussehen sinniert, und sich einer Episode, als Richard ihr ein Bindī auf die Stirn malte, entsinnt. In Erzähleinheit 20 appelliert sie in ihrer stummen Verzweiflung an den abwesenden Geliebten, als sie endlich einen sehnsüchtig erwarteten Brief von ihm erhält. In Erzähleinheit 11 richtet sich die Erzählerin mit ihrem Du hingegen an einen glanzvollen Künstler (*he virāt kalākār*) bzw. einen japanischen Priester in einem Sandgarten.

Entwicklung zur Schriftstellerin durchlebt hat, um nach dem Ende des Erzählens bzw. der Erzählung alleine ins Leere (*śūnya*) weiterzugehen.

### *Formen der Rede*

In der ersten Hälfte der Binnenerzählung steht, wie später im Zusammenhang mit dem Aspekt der Zeit ausgeführt wird, die Liebesbeziehung von Manu und Richard, die von der Erzählgegenwart aus betrachtet in der Vergangenheit liegt, im Fokus. Mit Blick auf die verschiedenen Formen der Rede wird deutlich, dass diese Beziehung kaum anhand von erzählten Ereignissen oder Figurenhandlungen in Raum und Zeit ausgestaltet wird, sondern überwiegend in Form von Dialogen, aber auch Gedankenberichten bzw. inneren Monologen, und narrativen Passagen. Indem die Interaktion von Manu und Richard häufig in Form von direkter Figurenrede dokumentiert wird, rückt die Ich-Erzählerin nicht das distanzierte, vermittelnde Schildern einer (vergangenen) Liebesgeschichte ins Zentrum, sondern ihr unmittelbares (Nach)Erleben. In den Dialogen des Paares werden Verba Dicendi, sofern überhaupt vorhanden, nur selten durch Adverbien näher bestimmt, und meist nur zu Beginn eines Dialogs gesetzt, um die Sprechrollen zu markieren. Die Beziehung der beiden Liebenden wirkt damit unmittelbar gegenwärtig, was durch die Wahl von Präsens und Futur als dominante Tempora in diesen Passagen zusätzlich betont wird – die Distanz zu diesen Ereignissen oder Unterhaltungen wird bzw. scheint damit aufgehoben. Bei Manus und Richards Interaktion liegt der Fokus folglich auf dem Inhalt ihrer Gespräche, während sowohl die Tatsache, dass es sich dabei um einen Sprechakt handelt, als auch die Umstände, wo, wann und auf welche Weise diese Worte artikuliert worden sind, vertuscht werden. Die beiden Liebenden unterhalten sich über eine Vielzahl von Themen, wie das Theaterspielen, gesellschaftliche Rollen, ihre Ehe und ihre Kinder, Manus Zukunftsperspektiven, Richards Tätigkeit als Pfarrer, sein soziales Engagement, ihre gemeinsame Zukunft, die (Un)Möglichkeit ihrer Liebe sowie Gefühle und Moralvorstellungen. Sie sprechen aber auch über Indien und die Länder, die Richard bereist hat, über Religion, Kultur, Politik und Geschichte. In diesen Gesprächen präsentiert sich Manu lebhaft, optimistisch, unbeschwert, gar ausgelassen, und häufig ist sie Richard eine ebenbürtige Diskussionspartnerin, wenngleich sie sich auch in der Rolle der Fragenden wiederfindet. Die Beziehung des Liebespaares wird über weite Strecken als eine aus freien Stücken gewählte, inspirierende und dynamische Verbindung dargestellt, die in ihrer Betonung des Sprachlichen, des Geistigen und des Intellektuellen einer rein emotionalen und körperlich-sexuellen Verbindung übergeordnet wird. Der Fokus auf die geistig-emotionale Ebene ihrer Beziehung wird zudem indirekt verstärkt, da die beiden Liebenden insgesamt nur einige wenige Wochen

gemeinsam an einem Ort verbringen, und ihre Beziehung im Wesentlichen von Manus sehnstüchtigem Warten auf den abwesenden Geliebten, von ihren und Richards Briefen, von ihren literarischen Werken, in denen sie sich ihm ebenfalls mitteilt, und schliesslich von Manus Erinnern und Erzählen des Geschehenen getragen wird.

Tritt während der Erinnerungsreise nicht das Liebespaar, sondern nur Manu als Figur auf, dominieren hingegen innere Monologe bzw. Gedankenberichte. In diesen Passagen richtet die Ich-Erzählerin den Fokus auf ihr Inneres, sinniert über ihre Einsamkeit, artikuliert ihre Sehnsucht nach dem abwesenden Geliebten und reflektiert über ihre literarische Tätigkeit.

Wenn der Fokus nicht auf dem Liebespaar oder Manu, sondern – was jedoch nur sporadisch der Fall ist – auf dem Ehepaar ruht, wird Maheś sowohl als Figur als auch als Objekt von Manus Gedanken über weite Strecken in den Hintergrund gerückt. So kommt er einerseits weitaus seltener als Richard mittels direkter Figurenrede zu Wort, und wird andererseits, im Gegensatz zu seinem Nebenbuhler, auch mit den Fokalisierungen seiner Frau bedacht. Nur gerade in einer einzigen Erzähleinheit, die in der Mitte des Romans aufgeführt ist, findet sich eine längere Unterhaltung des Ehepaares anstelle eines Gesprächsfragmentes. In diesem sowohl aussergewöhnlich langen als auch überraschend offenen Gespräch tauschen sich Manu und Maheś über ihre Kinder und die Mutterschaft aus, über das Ideal einer gewöhnlichen indischen (Haus)Frau, über die arrangierte Ehe und die (romantische) Liebe, über einen potentiellen Nebenbuhler, Manus früheres Selbstbild und über Maheś' berufliche Tätigkeiten. In den restlichen, seltenen Unterhaltungen der beiden Eheleute wird lediglich festgehalten, wie Maheś sich – notabene in der ersten und in der letzten Erzähleinheit – nach Manus Befinden erkundigt, wie er sie vor einem Partybesuch zur Eile antreibt, und wie er, durchaus interessiert und wohlwollend, Interesse an ihrer literarischen Tätigkeit bekundet und nach Parallelen zu seinem eigenen Schritt in die berufliche Selbstständigkeit sucht. In einer weiteren Erzähleinheit, in der Maheś als Figur auftritt, bleibt er stumm, und zwar just in jener Episode, in der Manu den Vollzug des ehelichen Beischlafs aus einer distanzierten, nüchternen Haltung heraus beschreibt.

### **5.3.2 Die Ebene der Erzählung (story) von *Cittakobrā*: Zeit, Figuren und Körperlichkeit, Raum, der Akt des (Nicht-)Sehens und Fokalisierungen**

#### *Zeit*

Der Roman *Cittakobrā* besteht aus einer Rahmenerzählung und einer darin eingelassenen Binnenerzählung, die 26 Erzähleinheiten umfasst. Die Erinnerungsreise der Ich-Erzählerin, die mit dem ersten Teil der Rahmenerzählung ihren Lauf nimmt und in den 26 Erzähleinheiten dokumentiert wird, kann als eine subjektive Rückblende aufgefasst werden. Bei dieser

Analepse sind Manus verbalisierte Erinnerungen in der Vergangenheit zu verorten, während der Akt des Denkens bzw. Erinnerns in der Erzählgegenwart erfolgt. Wie in Kapitel 5.2 erwähnt wurde, können die 26 Erzähleinheiten in fünf chronologisch aufeinanderfolgende Themenkomplexe gruppiert werden. Diese weisen zahlreiche Anachronien auf; vor allem Retrolepsen unterschiedlicher Reichweite, aber auch Analepsen innerhalb dieser Retrolepsen. Wie bereits angedeutet, fungieren die erste und die letzte Erzähleinheit als Scharnier zur Rahmenerzählung bzw. zur Erzählgegenwart. Zudem findet sich in der Mitte des Romans eine Erzähleinheit, welche die Aufmerksamkeit von Manus romantischer Liebesbeziehung auf ihren zermürbenden Alltag an der Seite ihres Ehemannes und das Nachdenken über ihre existentielle Einsamkeit lenkt.<sup>479</sup>

Die fünf Themenkomplexe decken fünf Phasen einer Entwicklung ab: erstens, Manus und Richards Bekanntschaft am Theater in Jamśedpur und das erste Treffen der Liebenden in Delhi; zweitens, der erste Abschied des Paares; drittens, Manus Alltag an der Seite ihres Ehemannes Maheś, ihre Sehnsucht nach dem abwesenden Geliebten und ihre existentielle Einsamkeit; viertens, das Ende von Manus und Richards Beziehung; und fünftens, Manus Werdegang zur renommierten Schriftstellerin, mit dem die Professionalisierung des literarischen Schreibens und die Narration der eigenen Geschichte einhergeht. In diesen fünf Themenkomplexen, die sich in ihrem Umfang teilweise beträchtlich unterscheiden, treten Manu und die beiden männlichen Hauptfiguren in wechselnden Konstellationen zu unterschiedlichen Zeiten an verschiedenen Orten auf.

Die erste Erzähleinheit kann insofern als Scharnier betrachtet werden, als einerseits der Übergang zwischen der Erzählgegenwart und Manus Reise in die eigene Vergangenheit, die aus dem ersten Teil der Rahmenerzählung hinaus einsetzt, gestaltet wird, und andererseits die männlichen Hauptfiguren mitsamt ihren Beziehungsmodellen, für die sie paradigmatisch stehen, eingeführt werden. In der ersten Erzähleinheit positioniert sich das weibliche Ich im Verhältnis zu den beiden männlichen Hauptfiguren als Erzählerin, Figur und Fokalisierungsinstanz, womit gleich am Anfang der Erinnerungsreise die Beziehungen des weiblichen Individuums zu den beiden Männern auf eine für die gesamte Erzählung charakteristische Weise ausgestaltet werden. Die Erzählerin lässt zwar sowohl ihren Liebhaber als auch ihren Ehemann als Figuren auftreten, erlaubt jedoch keine Interaktion zwischen den

---

<sup>479</sup> In den Erzähleinheiten 1, 16 und 26, welche als Scharniere zwischen Teilen der Erzählung betrachtet werden können, werden zentrale Themenstellungen paradigmatisch verhandelt, wie das Liebesideal des *Chāyāvād*, das normative Bild der Ehefrau als (gebildete) *bhadra mahilā* bzw. als ehrenhafte Dame der neuen bürgerlichen „middle class“, und die Auseinandersetzung mit dem Existentialismus. Siehe dazu Kapitel 6.



beiden Männern, sondern verortet sie in zwei verschiedenen Räumen und Zeitabschnitten. So wird im ersten Erzählstrang der Ehemann mit seinem Eigennamen Maheś bezeichnet, während die Erzählerin lediglich mit der offiziellen Anrede „Mrs. Goyal“ von sich selbst spricht und damit ihre Rolle als Maheś' Ehefrau hervorhebt. Im zweiten Erzählstrang hingegen nennt sie weder ihren eigenen Namen und den ihres Geliebten, noch deckt sie ihren jeweiligen gesellschaftlichen Status auf. An diese erste Erzähleinheit schliessen zwei inhaltlich und chronologisch eng aufeinanderfolgende Themenkomplexe an, in denen geschildert wird, wie die beiden Liebenden sich finden und zum ersten Mal wieder trennen müssen.

Im Zentrum des ersten Themenkomplexes, der die Erzähleinheiten 2-9 umfasst, steht der verheissungsvolle Beginn von Manus und Richards romantischer Liebesbeziehung: ihre Bekanntschaft am Theater in Jamśedpur, als sie während etwa drei Monaten ein Stück proben (wobei Richard sie mehrfach auch zu Hause abholt bzw. besucht zu haben scheint), und der (vermeintlich) letzte gemeinsame Abend nach der Aufführung des Stücks, als sie sich ihre Gefühle gestehen und ein heimliches Wiedersehen in Delhi vereinbaren. Nachdem sie sich etwa fünf Monate lang regelmässig im Club in Jamśedpur gesehen haben, treffen sie sich im Sommer, als Manu ihre Eltern in Delhi besucht, etwa zwei Wochen lang tagsüber heimlich in Richards Hotelzimmer. In diesen ersten Passagen des Romans treten nebst den beiden Liebenden praktisch keine anderen Figuren auf. Maheś wird, wenn überhaupt, nur sporadisch und flüchtig als Objekt von Manus Gedanken oder in ihren Gesprächen mit Richard erwähnt.

Die letzten vier Tage vor dem ersten Abschied der beiden Liebenden, die von Trauer, Schmerz und Verzweiflung, aber auch von Hoffnung und Träumen erfüllt sind, können zu einem zweiten Themenkomplex (Erzähleinheiten 10-15) zusammengefasst werden. In diesen Passagen halten sich die beiden Liebenden, abgesehen von kurzen Streifzügen durch die Stadt, vor allem in Richards Hotelzimmer auf. Sie lieben sich, sprechen über Richards berufliche Tätigkeit, über den Glauben, die Liebe und den Ehebruch, sie wägen ihre Zukunftsperspektiven ab, debattieren über Richards Ideale und problematisieren ihren unterschiedlichen kulturellen Hintergrund. Im Anschluss daran folgt in der Mitte des Romans eine Passage (Erzähleinheit 16), in der sich die Aufmerksamkeit auf Manus Alltag an der Seite ihres Ehemannes, auf ihre Sehnsucht nach dem abwesenden Geliebten und auf ihre existentielle Einsamkeit richtet.

Im dritten Themenkomplex wird in den Erzähleinheiten 17-20 alternierend Manus Alltag an der Seite von Maheś einerseits, und ihr sehnsüchtiges Warten auf den abwesenden Geliebten und ihr Wunsch nach Entsagung andererseits, reflektiert. Dabei tritt in jenen Passagen, in denen Manus Ehe im Zentrum steht, Maheś erstmals wieder als Figur auf, nachdem er in Erzähleinheit 1 zwar als Figur eingeführt wurde, danach aber in den ersten beiden Themenkomplexen in den

Hintergrund gerückt wurde. Richard hingegen ist in diesen Erzähleinheiten nur in Manus Gedanken präsent, mit Ausnahme zweier Rückblenden, in denen er ebenfalls als Figur auftritt. In jenen Passagen hingegen, die von Manus einsamem Warten auf ein Lebenszeichen von Richard zeugen, ist sie die einzige Figur, während Maheś weitgehend aus ihrer Schilderung getilgt wird. Diese vier Episoden aus Manus Eheleben, die sich im Zeitraum von einigen wenigen Jahren ereignen, spielen ausschliesslich in ihrem Zuhause, wobei das Wohnzimmer, die Küche, das Bett, Manus Zimmer, in dem sie schreibt und sich für gesellschaftliche Anlässe zurechtmacht, und die Türschwelle als Handlungsräume dienen.

Im Zentrum des vierten Themenkomplexes (Erzähleinheiten 21-23), in dem nur Manu und Richard auftreten, steht zunächst das Scheitern ihrer romantischen Beziehung. Nachdem Manu zwei Jahre lang sehnsüchtig auf einen Brief und einen Besuch von ihrem Geliebten gewartet hat, sehen sich die beiden Liebenden endlich wieder. Diese – wie sich später herausstellen wird – letzte Begegnung, bei der Richard ihre Beziehung auflöst, erfolgt in seinem Hotelzimmer in Delhi und dauert lediglich einen Tag. In diesen Passagen wird aber nicht nur das Ende der romantischen Liebesbeziehung, sondern auch der Beginn von Manus literarischem Engagement beleuchtet. Die Ich-Erzählerin sinniert über ihren Aktionsradius und ihre Zukunftsperspektiven, über das Schreiben als eine Form, die Welt kraft der Imagination erkunden zu können, und über den Entstehungskontext ihres ersten literarischen Werks, wobei der Inhalt dieses Gedichts ebenfalls festgehalten wird. Bezeichnenderweise treten gerade ab dem Ende des vierten Themenkomplexes immer häufiger Interventionen aus der Rahmenerzählung, in der die Ich-Erzählerin über den Akt des Erinnerns und Erzählens reflektiert, auf. Im Kontext des letzten Treffens der Liebenden wird somit ein Übergang zum letzten Themenkomplex geschaffen, in dem geschildert wird, wie die romantische Liebesbeziehung durch das literarische Schreiben substituiert wird und in der Narration der eigenen Vergangenheit mündet.

Im fünften Themenkomplex (Erzähleinheiten 24-26) wird Manus Entwicklung zur Schriftstellerin über einen Zeitraum von etlichen Jahren nachgezeichnet. Da sie Richard auf seine Bitte hin keine Briefe mehr schicken kann, verfasst sie zunächst Gedichte, dann Kurzgeschichten und schliesslich einen Roman, mit dem sie sich endgültig einen Namen macht. In den letzten Passagen der Erinnerungsreise wird geschildert, wie die Ich-Erzählerin an einem regnerischen Nachmittag im August alleine, reglos und stumm in ihrem Zimmer sitzt. Nachdem ihr Mann nach Hause zurückgekehrt ist und sie aus ihrem Tagtraum gerissen hat, in welchem sie das letzte, glückselige Treffen der beiden Liebenden nach Ablauf der dreissig Jahre visioniert hat, begibt sich Manu in die dämmrige Küche.

Nach ihrer Erinnerungsreise, die durch den ersten Teil der Rahmenerzählung eingeläutet wurde

und sich über die 26 Erzähleinheiten erstreckte, steht die Ich-Erzählerin nun reglos und stumm in der Küche vor dem Gasherd, in dem das Feuer in kreisrunden, blauen Flammen brennt. Während sie darauf wartet, dass die Maiskolben fertig geröstet sind und das Teewasser kocht, schliesst sie die Augen und richtet den Blick wieder auf ihr Inneres. Im zweiten Teil der Rahmenerzählung, der unmittelbar an die letzte Erzähleinheit anknüpft, reflektiert das weibliche Ich über sein rastloses, einsames Umherstreifen auf einer mäandernden Strasse in einer menschenleeren Einöde, die sich in die unendliche Leere ausdehnt, und die von einer unbittlichen Sonne beleuchtet wird.

Mit Bezug auf den nach der Ordnung zweiten Aspekt der Zeit, nämlich das Erzähltempo, lässt sich resümieren, dass das Verhältnis zwischen dem Umfang, nämlich den Seitenzahlen der einzelnen Themenkomplexe, und der darin erzählten Zeitspanne signifikante Unterschiede aufweist. Im ersten Themenkomplex, der sich über etwa 52 Seiten erstreckt, wird im Wesentlichen der Anfang von Manus und Richards Bekanntschaft geschildert; und im zweiten Themenkomplex, der sich über rund 30 Seiten erstreckt, werden Schlaglichter auf die letzten vier Tage vor ihrem ersten Abschied geworfen. Werden diese ersten beiden Themenkomplexe, die chronologisch und inhaltlich eng aufeinander folgen, zusammengezählt, wird deutlich, dass auf rund 82 Seiten bzw. rund der Hälfte der Erinnerungsreise eine Periode aus Manus und Richards Beziehung geschildert wird, die ungefähr acht Monate umfasst. Einen inhaltlich markanten Gegenpol zur ersten Hälfte der Erinnerungsreise setzt der dritte Themenkomplex, in dem Manus einsames Warten und ihr als eintönig empfundener Alltag an der Seite von Maheś nachgezeichnet wird. Dieser Teil des Romans, der etwa 41 Seiten umfasst, weist zwar einen vergleichbaren Umfang auf wie die ersten beiden Themenkomplexe, in denen die glückselige Zweisamkeit mit Richard erzählt wird, doch umfasst die darin erzählte Zeitspanne nicht nur einige wenige Monate, sondern mehrere Jahre. Die Ausdehnung und zunehmende Fluidität der Zeit, die auch die folgenden Erzähleinheiten kennzeichnen wird, kommt dadurch zum Ausdruck, dass die verstrichene Zeitspanne nur noch annähernd bestimmt werden kann. Der vierte Themenkomplex ist das mit Abstand kürzeste Segment der Erzählung, umfasst er doch nur etwa fünfzehn Seiten. In diesen Passagen wird erzählt, wie Richard ihre Beziehung auflöst, als sich die beiden Liebenden endlich wieder für einige Stunden in Delhi treffen. Der fünfte Themenkomplex, in dem Manus Entwicklung zur Autorin erzählt wird, ist mit rund zwanzig Seiten nur wenig umfangreicher als der vierte. In diesen letzten Passagen von *Cittakobrā* wird geschildert, wie die Ich-Erzählerin im Laufe etlicher Jahre Gedichte, Kurzgeschichten und einen Roman veröffentlicht, wobei die Zeit nicht mehr in Jahren, sondern nur noch anhand dieser literarischen Werke in verschiedenen Genres gefasst werden kann.

Das Erzähltempo innerhalb der einzelnen Themenkomplexe lässt sich, wie bereits in 5.3.1 im Zusammenhang mit den Formen der Rede thematisiert wurde, tendenziell wie folgt bestimmen: in den Texteinheiten, in denen die unbeschwerte Zeit der Liebenden in Jamsédpur und Delhi geschildert wird, überwiegt szenisches Erzählen, während der erste Abschied durch Dehnungen, durch Pausen, wenn die Ich-Erzählerin punktuell über das Erzählen und Erinnern kontempliert, und durch Auslassungen charakterisiert ist. Die Passagen, in denen Manus Alltag an der Seite von Maheś und ihr einsames Warten auf ein Lebenszeichen von Richard dokumentiert werden, sind gekennzeichnet durch Deckungen, aber auch durch Auslassungen oder Raffungen.<sup>480</sup> Das Scheitern von Manus und Richards Beziehung ist durch eine Vielzahl von Erzähltempi (Deckungen, Auslassungen, Raffungen, Dehnungen und Pausen) charakterisiert. Die Reflexion über die Hinwendung zum literarischen Schreiben ist gekennzeichnet durch Deckungen, aber auch zahlreiche Auslassungen, Raffungen und Pausen. Das Erzähltempo in der Rahmenerzählung ist als Pause zu bestimmen, während im Zuge der Gedankenreise die Zeit ausgedehnt wird.

Nach diesen Ausführungen zur Ordnung und zum Erzähltempo lässt sich mit Blick auf die Frequenz – als dritte Kategorie des Aspekts der Zeit – schliesslich konstatieren, dass die Ereignisse in *Cittakobrā*, die alle als singulär zu bezeichnen sind, nur einmal erzählt werden.

#### *Figuren und ihre Körper(lichkeit)*

In *Cittakobrā* treten eine weibliche Hauptfigur, Manu, und zwei männliche Hauptfiguren, Richard und Maheś, sowie einige wenige Nebenfiguren, nämlich Richards Ehefrau Jenny und verschiedene Repräsentanten der Gesellschaft auf. Wie bereits erwähnt, ist nur Manu, da es sich um ihre Erinnerungsreise in die eigene Vergangenheit handelt, in allen 26 Erzähleinheiten präsent. Darüber hinaus ist sie in vier Erzähleinheiten (18, 19, 20 und 25) die einzige auftretende Figur. Die beiden männlichen Hauptfiguren hingegen treten einerseits nicht gemeinsam, andererseits aber – wie bei einer Ich-Erzählung zu erwarten ist – auch nicht alleine, sondern nur im Kontakt mit Manu auf, so dass in den meisten Erzähleinheiten entweder Manu und Richard, oder aber Manu und Maheś interagieren. Nebst diesen Paarbeziehungen lassen sich insofern Dreierkonstellationen ausmachen, als die drei Hauptfiguren Manu, Maheś und Richard in einem einzigen, kurzen Abschnitt zusammen auftreten. Die beiden Liebenden und Richards Ehefrau Jenny wiederum interagieren ebenfalls nur in einer kurzen Passage, so dass Jenny eher als eine imaginierte Widersacherin, und weniger als eine (praktisch sowieso nicht präsente) Nebenfigur

---

<sup>480</sup> Wie in Kapitel 4 dargelegt, ist der Übergang zwischen einer Auslassung (ellipsis) und einer Raffung (summary) oft fließend – in *Cittakobrā* ist dies bspw. der Fall, wenn Manu anmerkt, dass sie seit 2 Jahren keinen Brief von Richard erhalten hat.

zu verstehen ist, zumal sie auch in den Gesprächen von Manu und Richard kaum erwähnt wird. Diese beiden Dreierkonstellationen treten bezeichnenderweise gerade dann auf, als Manu nach ihrem ersten Abschied bzw. während ihres letzten Treffens mit Richard über ihre Liebesbeziehung und ihre Ehe sinniert.

Neben Manu, Richard und Maheś treten, wie bereits erwähnt, praktisch keine weiteren Figuren auf, was für die Charakterisierung der drei Hauptfiguren und ihrer Beziehungen bedeutsam ist. In den Erzähleinheiten, in denen Manu ohne den Geliebten oder den Ehemann auftritt, sind auch keine anderen Figuren zugegen, wodurch ihre Perspektivenlosigkeit, existentielle Einsamkeit und ihr Gefühl der Verlorenheit umso stärker betont werden. Manus Isolation zeigt sich auch dadurch, dass sie sich – mit Ausnahme jener Episode, in der sie im Gespräch mit ihrem Mann auf einen etwaigen Nebenbuhler anspielt – in ihrem Glück oder Kummer nicht mitteilen würde. Ihr einziges (imaginiertes) Gegenüber in der Exploration ihres Inneren und im Entwurf einer Zukunftsperspektive ist und bleibt, wie bereits im Zusammenhang mit dem narrativen Adressaten festgestellt wurde, neben ihrem Selbst immer nur Richard.

Richard, der Geliebte, der insbesondere in der ersten Hälfte der Erzählung neben Manu dominant aufgetreten war, verflüchtigt sich gegen Ende ihres Berichts als Figur, bleibt aber als imaginiertes, namenloses Sehnsuchtsobjekt omnipräsent, und zwar sowohl in allen Erzähleinheiten, als auch in der Rahmenerzählung bzw. in der Erzählgegenwart. Mit Bezug auf Manus Beziehung zu Richard lässt sich resümieren, dass die Unmittelbarkeit, Gegenwärtigkeit und Lebendigkeit ihrer Interaktion in der ersten Hälfte der Erzählung, wie im Zusammenhang mit den Formen der Rede bereits erwähnt wurde, dadurch betont wird, dass Handlungen in Raum und Zeit im Vergleich mit Sprechakten nur sporadisch ausgeführt werden. Daraus lässt sich folgern, dass die verbale Kommunikation der beiden Liebenden die Ereignishaftigkeit bzw. den narrativen Inhalt dieser Passagen ausmacht. Manus und Richards Handeln dient meist nur dazu, ihre Beziehung als Liebespaar zu bekräftigen und harmonisieren, handelt es sich dabei doch um nonverbale Kommunikationsakte wie Sprechen und Schweigen, Lachen, Scherzen und Sich-Ansehen, aber auch Handlungen, die einen positiv konnotierten Körperkontakt zum Ausdruck bringen, wie Umarmungen, Berührungen und Küsse. Bezeichnenderweise wird aber der Liebesakt zwischen Manu und Richard kaum je detailliert, sondern meistens verschleiert dargestellt – ganz im Gegensatz zum ehelichen Geschlechtsverkehr von Manu und Maheś.

Diametral entgegengesetzt gestaltet sich die Präsenz von Maheś, dem Ehemann, der nicht nur als Figur, sondern auch als Objekt von Manus Gedanken stellenweise vollständig aus der Erzählung getilgt wird. Besonders frappierend ist dies insofern, als Maheś zwar in der letzten Erzähleinheit als Figur präsent ist, jedoch in der Rahmenerzählung, die den Ort und die Zeit

des Erzählens bestimmt, nicht mehr Gegenstand von Manus Reflexion ist. Dadurch wird impliziert, dass die Erzählerin den abwesenden, letztlich verlorenen Geliebten in lebendiger Erinnerung bewahren möchte, während ihr Ehemann, mit dem sie ihr Alltagsleben fortführen wird, über weite Strecken verschwiegen und am Ende ihrer Erinnerungsreise mit keiner Silbe mehr erwähnt wird.

Manu, die sich in der Gegenwart von Maheś häufig als kontrolliert, introvertiert und ernsthaft präsentiert, suggeriert mehrfach, ihr Mann teile sich ihr nicht mit, gewähre ihr keinen Einblick in sein Inneres und zeige ihr gegenüber kein Verständnis und keine Gefühle. Wie in Erzähleinheit 9 jedoch dargelegt wird, akzeptiert Maheś die Entscheidung seiner Frau, ohne ihn und ohne ihre Töchter nach Bangladesh gehen zu wollen, ohne dass er sich nach ihren wahren Beweggründen erkundigt haben scheint. In Erzähleinheit 16 wiederum, in der die Eheleute über ihre Beziehung und die Liebe sprechen, können sowohl Maheś' Verhalten als auch seine Äusserungen Manu gegenüber durchaus als einfühlsam, reflektiert und aufmerksam aufgefasst werden – wobei er ihr überdies noch seine Liebe gesteht. In der Gegenwart ihres Mannes verweigert sich Manu häufig einer direkten Auseinandersetzung, ihre Ehe stellt sie als lästige Pflichterfüllung dar oder verschweigt sie mitunter komplett. Das Schweigen lastet nicht nur häufig zwischen ihnen, da Maheś nicht zu Wort kommt, sondern auch, da sich die Ich-Erzählerin oft in ihre Gedanken zurückzieht. Sie lässt ihren Mann – im Gegensatz zum Leser bzw. zur Leserin – somit nicht an ihrem Innenleben teilhaben, womit sie das Gefühl der Isolation und Entfremdung an der Seite ihres Gatten betont. Diese Haltung steht in einem markanten Kontrast zu ihrer Beziehung mit Richard, die, wie Manu behauptet, von einem Gefühl des gegenseitigen Verstanden- und Getragenwerdens sowie einer (geistigen) Einheit erfüllt ist.

Die Gesellschaft, die in *Cittakobrā* durch verschiedene, meist namen- und gesichtslose Nebenfiguren verkörpert wird, wird von Manu im Kontakt mit Richard einerseits und mit Maheś andererseits auf gegensätzliche Weise wahrgenommen und dargestellt. In jenen Episoden, in denen die beiden Liebenden im Zentrum stehen, werden andere Figuren, die aufgrund des Kontextes ebenfalls präsent sein müssten, in den Hintergrund gerückt oder gänzlich ausgeklammert. Zu Beginn ihrer Bekanntschaft am Theater in Jamsédpur interagieren Manu und Richard, wenngleich nur sporadisch und oberflächlich, noch mit anderen Mitgliedern der Schauspieltruppe, wobei die Ich-Erzählerin keinerlei freundschaftlichen Kontakte zu ihren Kollegen und Kolleginnen zu pflegen scheint. Doch auch die Öffentlichkeit spielt während ihrer Treffen keine Rolle, denn ob die beiden tagsüber durch das Zentrum der Millionenstadt Delhi spazieren, Tee an einer Strassenbude trinken, sich auf offener Strasse küssen oder streiten – mit

keiner Silbe werden Passanten oder andere Gesellschaftsmitglieder erwähnt. Dadurch wird die intime und exklusive Zweisamkeit des Paares, die vornehmlich in der Abgeschlossenheit von Richards Hotelzimmer einen Rahmen findet, auch in der Öffentlichkeit geltend gemacht.

Die Beziehung von Manu und Maheś präsentiert sich auch in dieser Hinsicht konträr, sind in der Gegenwart des Ehepaares doch häufig auch andere Gesellschaftsmitglieder zugegen. Manu weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass ihr Verhältnis zu Maheś' Geschäftskollegen und deren Frauen, seiner Verwandtschaft, seinem Freundeskreis und der Nachbarschaft distanziert ist, ihr Umfeld ihr häufig feindselig und verständnislos begegnet, und dass die Pflege sozialer Kontakte für sie einer Pflichterfüllung gleichkommt. Hinsichtlich eines eigenen bzw. von Maheś unabhängigen sozialen Umfelds erwähnt sie zwar beiläufig ehemalige Freundinnen und ihre Eltern, die alle in Delhi leben, doch treten diese – wie übrigens auch ihre beiden Töchter – weder als Figuren in Erscheinung, noch sind sie, im Gegensatz zu Maheś' Bekannten, wiederkehrende Objekte ihrer Gedanken. Manus soziale Kontakte gestalten sich also einerseits exklusiv in Abhängigkeit von ihrem Mann, andererseits definiert sich ihre Beziehung zu Maheś bloss in einem gesellschaftlichen Rahmen, aber eben nicht auf einer persönlich-individuellen Ebene, wie dies mit Richard der Fall ist.

Durch die narrative Ausgestaltung der beiden Beziehungen – eine romantische Sehnsuchtsliebe zu einem mehrheitlich abwesenden Geliebten und eine von Pflichterfüllung geprägte bürgerliche Ehe – kann die Ich-Erzählerin sich eine Machtposition verschaffen, aus der hinaus sie den Leser bzw. die Leserin zu manipulieren vermag. Diese Etablierung des Geliebten bzw. Tilgung des Ehemannes in der Darstellung steht jedoch in einem frappanten Gegensatz zur Präsenz der beiden Männer in Manus „realem“ Leben. Wird nämlich das Verhältnis zwischen der Häufigkeit und Intensität der narrativen Darstellung einerseits und der Dauer der tatsächlichen Anwesenheit der beiden Männer andererseits analysiert, so zeigt sich eine enorme Diskrepanz: Richard und Manu treffen sich im Laufe ihrer Bekanntschaft ja nur während einiger Monate am Theater und im Club von Jamshedpur, verbringen anlässlich ihres ersten Treffens in Delhi etwa zwei Wochen miteinander, worauf Richard während fünf Jahren bloss für jeweils einige wenige Tage nach Indien zurückkehrt, bis er schliesslich an ihrem letzten Treffen, das nur einen Tag dauert, die Beziehung beendet – ein Ereignis, das aus der Erzählgegenwart betrachtet, bereits etliche (womöglich dreissig) Jahre zurückliegt. Obwohl Richard in Manus Leben also kaum fassbar ist, wird er in ausnahmslos allen Teilen der Erzählung (Rahmenerzählung und Binnenerzählung bzw. Manus Erinnerungsreise) erwähnt. Manu suggeriert durch die erzähltechnische Gestaltung ihrer Beziehung zu Richard, dass er und seine Liebe real und allgegenwärtig sind – oder es zumindest sein sollen. Mit Bezug auf die

zweite Männerfigur, Manus Ehemann Maheś, gestaltet sich das Verhältnis zwischen dem Auftreten in der Erzählung und der Präsenz in Manus Leben wiederum entgegengesetzt: Die beiden Eheleute leben wohl während der gesamten erzählten Zeitspanne Tag für Tag zusammen, wobei auf nur wenige Ausbrüche aus dieser praktisch permanenten ehelichen Zweisamkeit hingewiesen wird, nämlich Manus Engagement im Theaterclub, ihre Besuche bei ihrer Familie in Delhi und ihre heimlichen Treffen mit Richard. Wie das Ende der Erzählung unmissverständlich belegt, wird Manu ihre Rolle als fürsorgliche Ehefrau und Mutter bzw. als gewöhnliche indische Frau (*ām hindustānī aurat*) jedoch unverändert weiter ausfüllen. Über all die erzählten Jahre hinweg ist und bleibt Maheś in Manus Welt allgegenwärtig, doch spielt er in der Erzählung über weite Strecken keine Rolle – oder vielmehr: kann gar keine Rolle spielen, da er von ihr auf Distanz gehalten und verschwiegen wird.

In Anbetracht dessen, dass die Figuren, wie eben ausgeführt, weniger durch ihre Präsenz und ihre Handlungen in Raum und Zeit, sondern vielmehr durch ihre Eloquenz (Richard und Manu; mit Abstrichen auch Maheś), ihre Sprachlosigkeit (Manu in der Anwesenheit ihres Mannes; Maheś) und ihre Introvertiertheit und Introspektion (Manu) charakterisiert werden, ist auch ihre Leiblichkeit von nachgeordneter Bedeutung.<sup>481</sup> Manus Körper(lichkeit) wird, je nachdem, ob sie alleine, oder mit Richard bzw. Maheś zusammen auftritt, auf gegensätzliche Weise fassbar. Ist nur Manu als Figur auszumachen – wenn sie in der Küche stehend das Essen für Maheś' Verwandtschaft zubereitet, sich vor dem Spiegel sitzend für eine Party zurechtmacht, reglos an der Türschwelle stehend einen Brief von Richard liest, oder in ihrem Zimmer sitzt, den Blick auf den beleuchteten Spiegel oder in die Dunkelheit gerichtet –, so ist ihr Körper kaum fassbar, sondern fungiert lediglich als eine Plattform für ihren Gedankenstrom. Diese nur in Ansätzen auszumachende Körperlichkeit der Ich-Erzählerin impliziert, dass die wichtigste Handlung im Denken und Erinnern sowie im Akt des Sehens bzw. Nicht-Sehens, der das Erzählen immer wieder leitet und antreibt, besteht. Bezeichnenderweise wird in den vier Erzähleinheiten, in denen Manu alleine auftritt und den Fokus auf ihr Inneres richtet, denn auch ihr Nachdenken über ihre existentielle Einsamkeit, ihren Wunsch nach Entsagung, der Suche nach einer Zukunftsperspektive sowie über das Schreiben und Erzählen verhandelt.

Im Kontakt mit dem Geliebten wiederum rückt Manu den Körper insofern häufig in den Hintergrund oder negiert ihn gar, als sie das emotionale und geistig-intellektuelle, aber weniger

---

<sup>481</sup> Hinsichtlich der äusseren Erscheinung von Manu und den beiden Männern lässt sich einzig eruieren, dass Maheś rund zehn Jahre älter als Manu ist und die Hände eines Musikers hat. Manu deutet mehrfach auf ihre Attraktivität an, doch effektiv beschrieben wird nur ihr langes, dunkles Haar als Symbol ihrer „Indianness“ (*bhāratīyatā*), ihre Mandelaugen, ihre offenbar merkwürdig geformte Nase und ihre schön geschwungenen Lippen. Richard, der fünf Jahre älter ist als Manu, hat goldenes Haar, helle, braun-grüne Augen, buschige Brauen, dichtes Brusthaar und ein auffälliges Muttermal am Rücken.



das körperliche Band zwischen ihnen betont – trotz der offensichtlichen Geschlechtlichkeit ihrer Beziehung, die sich in mehreren Episoden durch den Austausch von Zärtlichkeiten zeigt. Im Gegensatz zum ehelichen Geschlechtsverkehr wird der sexuelle Akt zwischen den beiden Liebenden weder detailliert noch aus einer distanziert-kritischen Haltung heraus beschrieben, sondern meistens als eine Traumreise metaphorisiert. Wie durch die erzählerische Gestaltung belegt wird, verbindet die beiden Liebenden eben nicht (nur) eine körperliche, sondern vielmehr eine sprachbasierte und stellenweise auch eine transzendent-metaphysische Liebe. Das Paar verbindet aber auch insofern eine Liebe der Imagination, als die Ich-Erzählerin den grössten Teil der in der Erzählung abgedeckten Zeitspanne mit sehnsüchtigem Warten auf Richard zubringt und sie sich insgesamt nur während einiger weniger Monate sehen. Essentiell für diese Beziehung – und für die Erzählung selbst – ist folglich das weibliche Sehnen sowie die Tragik und Unerfülltheit der (romantischen) Liebe.

In Anwesenheit ihres Ehemanns repräsentiert Manu ihren Körper hingegen auf eine funktionale und distanzierte Weise. Der funktionale Charakter ihres Körpers zeigt sich, wenn das Erfüllen von sozialen Konventionen bzw. das Idealbild der indischen (Ehe)Frau (*hindustānī aurat*) thematisiert wird. Manu hat geheiratet, Kinder bekommen, führt den Haushalt für ihre Familie, ist ihrem Mann eine gefällige Begleiterin an gesellschaftlichen Anlässen und richtet ihren Körper für die bevorstehende Liebesnacht akribisch her. Die Erzählerin stellt ihren Körper aber auch auf eine distanzierte Weise dar, ist sie doch stets darum bemüht, den physischen Kontakt mit Maheś zu vermeiden. Ihr Wunsch nach Abstand zeigt sich gerade darin, dass sie im Laufe der Erzählung nur ein einziges Mal aus eigenem Antrieb ihren Mann – oder vielmehr: seinen vom Regen durchnässten Ärmel – befühlt. Wenn er sich ihr nähert und sie berührt, wird dies von der Erzählerin zudem durchwegs als ein ihr unangenehmes, geradezu übergriffiges Verhalten dargestellt. Dies kommt zum Ausdruck, als Manu sich weigert, mit ihrem Mann zu tanzen, oder sie seine tröstenden Berührungen einfach reglos und schweigend erduldet, als sie in ihrem Gespräch über die Liebe und die Ehe aus Liebeskummer weint. Besonders deutlich manifestiert sich ihr Wunsch nach Distanz aber gerade in jener Episode, in der sie den ehelichen Beischlaf, den ihr Mann angeblich eingefordert hatte, auf eine recht technisch anmutende Weise schildert. Die Erzählerin distanziert sich vom sexuellen Akt, indem sie zunächst minutiös die unerbittliche Vorbereitung ihres, notabene fragmentierten, Körpers auf die Liebesnacht beschreibt. Anschliessend beobachtet sie die einzelnen Körperteile, die in das Liebesspiel involviert sind, und gibt nüchtern wieder, wie sich ihr Körper ihrem Mann hingibt. Bezeichnenderweise wird jedoch einerseits der Körper des Ehemannes nicht beschrieben, und andererseits erlangt die Erzählerin trotz dieser Distanzierung und Funktionalisierung zum Trotz

einen ekstatischen Zustand.<sup>482</sup> Charakteristisch für die Repräsentation des Körpers im Kontext der Ehe, gerade im Bereich der Sexualität, ist somit die Funktionalisierung, Distanzierung und Fragmentierung des eigenen Körpers kraft des Geistes, während die Ich-Erzählerin in der Interaktion mit dem Geliebten auf den Geist und die Gefühle bzw. das Herz fokussiert.

Wie in diesem Kapitel ausgeführt wurde, ist in *Cittakobrā* die Auslöschung des (weiblichen) Körpers bzw. die Reduktion des Körpers auf den (weiblichen) Blick, der das Erzählen lenkt, und auf den Geist von grundlegender Bedeutung.

### *Raum*

Wie bereits im Zusammenhang mit der Erzählstimme, den Formen der Rede und den Figuren angesprochen, konstituiert sich der Raum in *Cittakobrā* weniger im Zuge von Beschreibungen, Handlungen oder Sinneswahrnehmungen (mit Ausnahme des Sehens, wie später ausgeführt wird), sondern vielmehr durch verschiedene Denk- und Sprechakte. In diesem Zusammenhang ist insbesondere der psychisch-geistige Innenraum der Ich-Erzählerin Manu von Interesse.

Im ersten Teil der Rahmenerzählung wird das Bild einer Strasse (*sarāk*), die schweigend (*nirvāk*), reglos (*niḥspand*) und gleichgültig (*udāsīn*) inmitten von Mitreisenden daliegt, entworfen. Diese Strasse ist insofern unbestimmt, als sie zum einen weder einen Anfang (*śuruāt*), noch ein Ende (*ant*) noch ein Ziel (*mukām*) hat. Zum anderen wird aber auch weder die physische Umgebung beschrieben, in der sie liegt, noch werden Bewegungen oder Sinneswahrnehmungen, die den Raum bzw. diese Strasse zusätzlich bestimmen könnten, geschildert. Die Konzentration auf die Strasse einerseits und ihre Unbestimmtheit andererseits führen zu einer Reduktion des Raums, die im Einklang steht mit dem von der Ich-Erzählerin deklarierten Interesse und Ziel, primär an der Wiederherstellung einer zeitlichen Ordnung interessiert zu sein. Für sie ist der Prozess des Erinnerns und Erzählens, den sie mit einer Reise assoziiert (*merā saphar to kahānī ke sāth hai*), und weniger das Formulieren einer Zukunftsperspektive von Belang. Der Prozess des Erinnerns und Erzählens geht dabei insofern mit einer Entkörperlichung einher, als die Erzählerin physisch nicht mehr fassbar ist, sondern selbst zur Strasse bzw. Erinnerungsspur wird. Abgesehen von der Strasse, die der Erzählerin eine Plattform bietet für ihre Reise in die Vergangenheit, für ihr zielloses Umherstreifen und für die Auseinandersetzung mit der Zeit, wird der Raum zudem, wenngleich nur marginal, durch den (Mit)Reisenden (*hamsaphar*), der mit der Ich-Erzählerin auf eine Reise durch die Zeit geht, und die Reisenden (*yātrī*), die gleichgültig neben und auf ihr umherwandern,

---

<sup>482</sup> Wie Garg in ihrem chronologisch späteren, zweiten Vorwort behauptet, geht mit der Ekstase der Ich-Erzählerin jedoch keine Verschmelzung oder eine tiefere Verbindung mit dem Ehemann einher. Siehe hierzu Kapitel 3.2.

bestimmt. Gleich mit ihrem ersten Satz wendet sich die Erzählerin an ihren Weggefährten bzw. ihr Du, der, wie im Zusammenhang mit dem narrativen Adressaten erwähnt wurde, in der Rahmenerzählung mit der Erzählerin, und innerhalb der Binnenerzählung bzw. ihrer Erinnerungsreise mit dem meist abwesenden Geliebten gleichzusetzen ist. Die Reisenden wiederum, die in ihrer Anzahl und Eigenheit nicht fassbar sind, repräsentieren die Gesellschaft, die in Manu das Gefühl von existentieller Einsamkeit, Verdruss und Isolation evoziert.

Innerhalb der 26 Erzähleinheiten, die auf den ersten Teil der Rahmenerzählung folgen und in denen Manus Gedankenreise dokumentiert ist, gilt es an Handlungsräumen, in denen die Figuren agieren, insbesondere urbane Innen-, mit grossen Abstrichen auch Aussenräume zu nennen. Diese Handlungsräume befinden sich im Wesentlichen in zwei Städten, nämlich der Industriestadt Jamsédpur, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts von der indischen Stahldynastie Tata gegründet wurde, und der Hauptstadt Delhi. In den ersten beiden Themenkomplexen ist zunächst das Theater in Jamsédpur, in dem Manu ihre kreative Seite auslebt, und der Club, in dem sich Manu und Richard nach dem Ende der Probenzeit regelmässig sehen, bedeutsam. Als sie sich heimlich in Delhi treffen, verbringen die beiden Liebenden viel Zeit in Richards Zimmer im Luxushotel *The Claridges*. Sie verlassen ihr Liebesnest erst gegen Ende ihres zweiwöchigen Beisammenseins, um durch die Stadt zu schlendern, wobei Sehenswürdigkeiten und Strassenzüge nur en passant erwähnt werden. Das Hotelzimmer, in dem sich Manu und Richard täglich treffen, repräsentiert nicht nur einen Ort der Geborgenheit und Liebe, sondern bildet auch den Ausgangspunkt für ihre Gedankenreisen. Zum einen träumen sie in diesem Hotelzimmer von all den Städten und Orten, die sie in Zukunft gemeinsam besichtigen wollen, und zum anderen wird der Liebesakt zwischen Manu und Richard, der immer nur in diesem einen Raum erfolgt, als eine kosmische Reise und Erkundung eines utopisch-paradiesischen Naturraums dargestellt. Im dritten Themenkomplex, in dem Manu entweder alleine oder an der Seite ihres Mannes auftritt, und in dem sie über ihre existentielle Einsamkeit, ihre Ehe und den abwesenden Geliebten sinniert, rückt bezeichnenderweise das Haus der Goyals ins Zentrum, im Besonderen die Küche, das Wohnzimmer, Manus Zimmer, in dem sie schreibt, sowie das eheliche Schlafzimmer. Als Manu und Richard, wie aus dem vierten Themenkomplex hervorgeht, sich ein letztes Mal wiedersehen und er ihre Beziehung auflöst, wird das Hotelzimmer als Ort einer Liebe, die Zeit und Raum entrückt ist, und als Ort ihrer Träume und Zukunftshoffnungen zunehmend von einer alptraumhaften Szenerie überlagert. Mit Blick auf den letzten Themenkomplex gilt es an Handlungsräumen zunächst das Büro des Verlegers, in dem Manus literarisches Erstlingswerk in einem öffentlichen Rahmen präsentiert wird, zu nennen. Das Heim der Goyals in Delhi, das im Anschluss daran wieder in den Fokus rückt,

wird nun insofern minimiert, als sich die Ich-Erzählerin in ihrem dämmrigen Zimmer aufhält, und sie darüber hinaus alleine reglos vor dem Spiegel sitzt. Dort spricht sie bei flackerndem Kerzenschein mit dem abwesenden Geliebten und beschwört in ihrem Zimmer, das in scheckiger Dunkelheit liegt, die Kulisse einer menschenleeren Wüste sowie eines undurchdringlichen Dschungels herauf. Der Spiegel, den es im Zusammenhang mit dem Raum besonders zu erwähnen gilt, ist nicht nur in dieser Episode essentiell, sondern wird im Laufe von Manus Erinnerungsreise immer wieder erwähnt, wobei er in Abhängigkeit von Manus Beziehungen mit ihrem Ehemann einerseits und dem Geliebten andererseits unterschiedliche Bedeutungen aufweist. In der Auseinandersetzung mit Maheś und der Gesellschaft wirft der Spiegel insofern ein gesellschaftliches Abbild zurück, als die Ich-Erzählerin den Blick der Gesellschaft auf sich selbst, den sie verinnerlicht hat, reflektiert, aber auch versucht, Idealbildern von Frau und Weiblichkeit zu entsprechen, indem sie sich für gesellschaftliche Anlässe, an die sie ihren Mann begleiten wird, herausputzt.<sup>483</sup> In der Interaktion mit Richard hingegen dient der Spiegel als Ort der Begegnung mit dem abwesenden Geliebten, zur Erschaffung eines eigenen Raums und eigener Zeit sowie als Mittel zur Selbstbefragung und (vermeintlichen) Selbsterkenntnis. Doch wie durch das Splintern des Spiegels demonstriert wird, symbolisiert(e) er eben auch insofern den Ort der Selbsttäuschung bzw. Illusion, als die Ich-Erzählerin ihr Selbst nicht im und durch den Spiegel, sondern durch den Akt des Erzählens erkennen und konstituieren wird. Im letzten Themenkomplex stehen jedoch nicht nur Manus Zimmer und der Spiegel im Zentrum, sondern auch die Höhle und der Feigenbaum. In der letzten Erzähleinheit bzw. am Ende der Binnenerzählung befindet sich die Ich-Erzählerin wiederum in ihrem dämmrigen Zimmer, das sie mit einer dunklen Höhle assoziiert, und inszeniert das glückselige, endgültige Wiedersehen der beiden Liebenden nach Ablauf der 30 Jahre unter einem Feigenbaum.<sup>484</sup> Der tief verwurzelte, üppig wuchernde Baum, der ihnen

<sup>483</sup> Zu Beginn von Manus Erinnerungsreise, als sie sich an den abwesenden Geliebten erinnert, deutet der Spiegel (*āīnā*; *śīśā*) auf die romantische Sehnsuchtsliebe an, auf die Seele, die Emotion, das Unbewusste und die Phantasie. Am Theater in Jamśedpur bekundet Manu Schwierigkeiten, sich selbst zu erkennen, als sie vor einer Probe im Spiegel (*darpaṇ*) ihr Gesicht nochmals prüft. Vor dem Spiegel (*āīne ke sāṁne*) löst sie ihren Haarknoten, worauf Richard ihr im Affekt das Haar abschneidet – das Symbol ihrer seit Jahren sorgfältig gepflegten indischen Identität (*barsom kī mehnat se pālī merī bhāratīyatā*). Manu schildert ausserdem, wie sie unentwegt im Spiegel (*śīśā*) ihr Aussehen überprüft, um ganz dem Bild eines integren Gesellschaftsmitgliedes (*sāmājik prāṇī*) zu entsprechen. Während sie mit Maheś über die Ehe und die Liebe spricht, resümiert die Ich-Erzählerin in Gedanken, wie sie in den ersten acht Jahren ihrer Ehe beim Blick in den Spiegel (*darpaṇ*) nicht ihr eigenes Gesicht (*apnī sūrat*), sondern bloss die körperlose bzw. abstrakte Gestalt einer gewöhnlichen Frau der Gesellschaft (*samāj kī ausat aurat kā amūrt rūp*) erblickt hatte. In einer anderen Episode macht sich Manu vor dem Spiegel (*āīne ke sāṁne*) für einen gesellschaftlichen Anlass, den sie mit ihrem Mann besuchen wird, zurecht.

<sup>484</sup> Die dunkle Höhle, mit der Manus Zimmer und der Feigenbaum assoziiert werden, verweisen auf einen archaischen Zustand, auf den auch in anderen Zusammenhängen angespielt wird: in Manus erstem Gedicht; in ihrer Imagination einer Wüste und eines Dschungels, als sie vor dem Spiegel sitzt; und in

Schutz unter seiner dämmrigen Krone bietet und einer Höhle ähnelt, verstärkt den Fokus auf das Innere der Ich-Erzählerin. Als sie von Maheś aus ihrem inszenierten Treffen mit Richard aufgestört wird, geht sie in die Küche und tritt an den Herd, in dem das Feuer in eng begrenzten, zivilisierten, blauen Ringen brennt.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass in der Binnenerzählung Richards Hotelzimmer und das eheliche Heim der Goyals als Handlungsräume dominieren. Manus Zugang zu diesen Räumen und ihr Agieren darin können, wie auch die Formen der Rede und ihre, Manus, Körperlichkeit, belegen, in einen Zusammenhang mit den beiden Beziehungssituationen gesetzt werden. Mit Maheś bewegt sich die Ich-Erzählerin ausschliesslich in Räumen, die auch von ihrem Mann und seinen gesellschaftlichen Kreisen frequentiert werden, wie das eigene Heim, Häuser von Freunden, in denen Partys stattfinden, oder das Büro ihres Verlegers. Manus Handlungen in diesen Räumen sind von sozialen Konventionen geleitet, was exemplifiziert wird durch das Tanzen in der Gesellschaft, das sie mit einem normierten Bewegungsmuster in einem öffentlichen Raum gleichsetzt; durch die Auslebung der ehelichen Sexualität, die, wie von der Erzählerin weisgemacht wird, offenbar von Maheś eingefordert und dominiert wird; und durch das Kochen für die Verwandtschaft ihres Mannes. Manu und Richard hingegen, die sich am Theater und im Club in Jamsédpur kennen- und liebgelernt haben, leben ihre intime Zweisamkeit in einem Zimmer eines Luxushotels in New Delhi aus. Manu könnte sich als Angehörige der Mittelschicht ein solches Zimmer wohl durchaus selbst leisten, doch liegt es aufgrund ihrer Gebundenheit an den ehelichen und elterlichen Haushalt bzw. einer fehlenden beruflichen Tätigkeit ausserhalb ihrer Reichweite. Manus Handlungen in der Abgeschiedenheit und Intimität dieses Raums sind nur vermeintlich von Selbstbestimmtheit und Freiheit geprägt, denn eben nur in Anwesenheit ihres Geliebten kann sie sich darin aufhalten, und gerade darin nehmen ihre Hoffnungen auf eine gemeinsame Zukunft ein jähes Ende. Manu, die sich in allen genannten Räumen nur in Abhängigkeit von bzw. an der Seite beider Männer bewegt, erschafft sich aber auch eigene Räume: sie wirkt ohne ihren Mann in einer Theaterkompanie mit, um ihre kreative Seite auszuleben, sie genießt in ihrem Alltag offenbar über beträchtlichen Freiraum (wohl auch aufgrund der Unterstützung durch Hausangestellte), sie lebt in offenbar grosszügig bemessenen Räumlichkeiten und verfügt über ein eigenes Zimmer, in dem sie über den abwesenden Geliebten kontempliert, Briefe an ihn schreibt und literarische Werke verfasst. Nebst den oben erwähnten Handlungsräumen lassen sich in den 26 Erzähleinheiten auch imaginierte Räume ausmachen, die Manu nur in der Interaktion mit dem (sei es präsenten, sei

---

der Rahmenerzählung, in der auf eine menschenleere Ebene verwiesen wird, in der eine unerbittliche Sonne brennt, und in der weder Anzeichen einer Zivilisation noch andere Lebewesen auszumachen sind.

es abwesenden) Geliebten entwirft, jedoch nicht in der Anwesenheit des Ehemannes. Diese imaginierten Räume konstituieren sich während der Gedankenreisen der beiden Liebenden, während des Liebesaktes, während Manu vor dem Spiegel mit Richard spricht, und während sie von ihrem endgültigen Treffen unter dem Feigenbaum träumt.

Im zweiten Teil der Rahmenerzählung, der Manus Erinnerungsreise abschliesst, gilt es – wie bereits im ersten Teil der Rahmenerzählung – im Zusammenhang mit dem Raum die Strasse zu nennen. Diese wird nun genauer bestimmt, indem auf ihre Bewegtheit und auf die Lichtverhältnisse angedeutet wird. Die Strasse, die als Erinnerungsspur zu betrachten ist, die im Laufe der Narration abgeschritten wurde, liegt nun nicht mehr schweigend, reglos und gleichgültig da, sondern weist Abzweigungen, Kurven und Gefälle auf. Da die Ich-Erzählerin ihren Weggefährten, mit dem sie sich auf eine Reise in ihre Vergangenheit begeben hat, vor einer Blockade warnt, die ein kurzes Stück weiter vorn wartet, wird zudem klar, dass ihre Erinnerungsreise – und damit auch ihre Erzählung – gleich zu einem Ende kommt. Hatte die Erzählerin im ersten Teil der Rahmenerzählung immerhin noch auf die Präsenz von anderen Reisenden verwiesen, die mit sich selbst beschäftigt, gleichgültig, quasi gesichtslos und in ihrer Anzahl nicht fassbar neben ihr umherwandern, so wird nun mit Ausnahme des Ich und des Du niemand mehr erwähnt. Die Ich-Erzählerin ist am Ende ihrer Erinnerungsreise angelangt, weshalb nicht nur die Mitreisenden, sondern auch ihr Weggefährte obsolet geworden ist. Die markante Abwesenheit von Reisenden, welche die Gesellschaft repräsentieren, und des Du bzw. ihres gespiegelten Ichs verstärkt die existentielle Einsamkeit der Erzählerin. Sie geht ausserdem nicht nur alleine und ohne Ziel, sondern auch rastlos auf der mäandernden Strasse auf und ab, zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft oszillierend. Mit diesem Bild des erinnernden, erzählenden Ichs, das unentwegt auf dieser Strasse, welche die eigene Erinnerungsreise und den Akt der Narration repräsentiert, umherirrt, wird eine in der Narratologie paradigmatische Verkörperung einer Erzählung bzw. Reise durch die Figur des Reisenden exemplifiziert: „[...] a traveller in a narrative is in a sense always an allegory of the travel that narrative is.“<sup>485</sup> Die Ich-Erzählerin schreibt mit dem Verweis auf ihr rastloses Umherirren auf der mäandernden Strasse die traditionelle Rolle der Frau um, die im Haus verbleibt und dem Agieren eines Mannes ausgeliefert ist: als schreibende/erzählende Frau setzt sie sich in Bewegung und erschliesst sich neue Räume, so wie dies auch ihr Ehemann und ihr Geliebter für sich reklamieren. Gerade in diesem Kontext zeigt sich eine frappierende Parallele zwischen dem Agieren des abwesenden Geliebten und der Ich-Erzählerin. Zu Beginn ihrer Bekanntschaft, als er kommentarlos ihr erstes Gedicht an sich nimmt, das von abgrundtiefer

---

<sup>485</sup> Bal 2009 (1985): 140.

Traurigkeit und Einsamkeit spricht, spricht Richard von seinem rastlosen Reisen durch die Welt und behauptet, dass er orientierungslos über den Erdball irren (*bhaṭaknā*) müsste, wenn er seine Sonne bzw. Manu verlieren sollte. Im zweiten Teil der Rahmenerzählung wiederum reflektiert die Ich-Erzählerin darüber, wie sie nun, nach dem Scheitern ihrer romantischen Liebesbeziehung und der Hinwendung zum literarischen Schreiben, auf einer endlosen, mäandernden Strasse in einer vom Sonnenlicht erleuchteten Ebene umherirrt (*bhaṭaknā*) – vor und zurück, ohne ein Ziel. Manu greift in diesem Kontext also Richards Antrieb und Beweggrund, unablässig durch die Welt zu reisen, auf: er ist, seinen Worten zufolge, die Sonne, die rastlos über den Himmel wandert – und sie wandert nun in der Ebene rastlos unter der Sonne umher. Die Möglichkeit, die Welt zu erkunden, bietet sich Manu damit nicht mehr nur im Theater, im Club und in ihrer romantischen Liebesbeziehung, die in einem Hotelzimmer und in der Imagination ausgelebt wird, sondern, nach dem Scheitern ihrer romantischen Liebesbeziehung, in der unendlichen Ebene ihres Inneren. Nicht mehr (nur) ihre Gefühle, sondern gerade ihr Geist bietet ihr den Raum, in dem sie zu agieren und sich zu bestimmen vermag. Die Ausdehnung und Erweiterung der Welt wird der Ich-Erzählerin, die ihre Ehe und ihre Rolle als Hausfrau fortführen wird, einzig durch das Schreiben und Erzählen möglich: nach der Hinwendung zum literarischen Schreiben erzählt sie, nach etlichen Jahren bzw. Werken, auch ihre eigene Geschichte.

Im Zusammenhang mit dem Raum bzw. der Konzentration auf das Innere und den Geist des weiblichen Individuums tritt auch die Relevanz des Sehens zutage. Der Akt des (Nicht)Sehens treibt die Narration, wie bereits erwähnt, immer wieder voran: Manus Blicke auf die Aussenwelt und in ihr Inneres führen entweder zur Schilderung von Ereignissen, oder lösen Gedankenberichte bzw. innere Monologe aus, in denen sie über ihre Suche nach einem eigenständigen Selbst reflektiert, oder sich an ihre romantische Liebesbeziehung und die Professionalisierung des Schreibens erinnert. Das (Nicht-)Sehen treibt dabei tendenziell jene Teile der Erzählung an, in denen Manu alleine oder an der Seite ihres Mannes auftritt, jedoch nur mit grossen Abstrichen auch jene Passagen, in denen sie mit Richard interagiert. Für das Verständnis von *Cittakobrā* sind, wie bereits erwähnt, insbesondere zwei Passagen von grundlegender Bedeutung, in denen der Akt des Sehens (und die damit in Zusammenhang stehenden Lichtverhältnisse) eine prominente Rolle einnehmen: einerseits das Schauen in den Spiegel in der scheckigen (*citkabrā*) Dunkelheit<sup>486</sup> (Erzähleinheit 25), und andererseits das Schliessen der Augen in der dämmrigen Küche vor dem Herd (Erzähleinheit 26). In der ersten

---

<sup>486</sup> Zum Begriff der Geschecktheit, der sowohl auf die Lichtsymbolik als auch auf den Titel des Romans, *Cittakobrā*, anspielt, siehe Kapitel 5.3.3.

dieser beiden Passagen wird geschildert, wie Manu eines Abends in ihrem dämmrigen Zimmer reglos vor dem Spiegel (*darpaṇ*) sitzt, der nur von einer brennenden Kerze erhellt wird. Sie versucht mit Hilfe von Richards Bild im Spiegel, Klarheit über ihre Orientierungslosigkeit, ihre Suche nach einer Zukunftsperspektive, ihre existentielle Einsamkeit (*akelāpan*) und das Gefühl der Verlorenheit inmitten der Gesellschaft bzw. Menschenmenge (*bhīr*) zu erlangen, und sinniert darüber, inwiefern das Schreiben ihr einen Ausweg zu bieten vermag. Als der Spiegel zersplittert und die Kerze verlöscht, kann sie nichts mehr erkennen, weder sich selbst noch das Bild von Richard. Der Akt des (Nicht)Sehens bzw. Erkennens, der mit Manus innerem Monolog und ihrem Blick in den Spiegel einhergeht, und der durch den Wechsel von Licht und Dunkelheit untermalt wird, führt letztlich zur Intensivierung des literarischen Schreibens und des Erzählens der eigenen Geschichte.<sup>487</sup> In der zweiten Passage, die für das Verständnis von *Cittakobrā* grundlegend ist, steht das Schliessen der Augen vor dem Herd bzw. der Fokus auf das Innere im Zentrum. Manu beschreibt in den letzten Passagen ihrer Erinnerungsreise, wie sie in der dämmrigen Küche (*dem* paradigmatischen Ort für die Ausübung ihrer Rolle als Ehefrau und Hausfrau) reglos und schweigend am Herd auf den blauen Gasflammen, die in begrenzten, gezähmten Kreisen (*saṃkṣipta, sīmit-sabhya dāyaroṃ meṃ*) brennen, einen Imbiss für sich und ihren Ehemann zubereitet, während sie mit einem Rückzug in die Dunkelheit liebäugelt. Als die Ich-Erzählerin realisiert, dass sie im Licht mit den anderen Menschen bzw. der Gesellschaft interagieren muss, aber sie die Dunkelheit in ihrem Inneren weiterblühen lassen kann, selbst wenn diese zerbrechen und zersplittern mag (*rośnī meṃ sājhā karte calo – andherā tūt-tūtkaṛ bhī bhītar pal legā*), schliesst sie die Augen (*maimne āmkhem band kar lī haim...*).<sup>488</sup> Dieser Blick in den zersplitterten Spiegel bzw. das Erkennen einer Illusion, einerseits, und das Schliessen der Augen bzw. der Fokus auf das Innere, andererseits, können

<sup>487</sup> Die Szenerie dieser Schlüsselszene – Manu sitzt in der scheckigen Dunkelheit (*citkabṛā andherā*) reglos und schweigend vor dem Spiegel, versunken in den Akt des Schauens und Erinnerns – parallelisiert die Erzählgegenwart, in der die Ich-Erzählerin reglos und stumm vor dem Gasherd steht, in dem das Feuer in blauen Kreisen brennt, und Rückschau hält auf ihre romantische Liebesbeziehung, ihre arrangierte Ehe und ihre Hinwendung zum literarischen Schreiben. Mit dem Adjektiv *citkabṛā* („gescheckt“, „gefleckt“) wird also insofern auf den Titel des Romans – *Cittakobrā* oder „Das Mäandern der Gedanken“ – angespielt, als es auf das Wechselspiel von Licht und Dunkel bzw. auf die Ich-Erzählerin verweist, wie sie im Zuge des Erinnerns und Erzählens Licht auf bestimmte Aspekte ihrer Vergangenheit wirft oder aber sie im Dunkeln belässt. Zum Titel des Romans siehe auch Kapitel 5.3.3.

<sup>488</sup> Auch die anderen Passagen, die von Manus existentieller Einsamkeit und ihrem Wunsch nach Entsagung zeugen, werden von der Dunkelheit bestimmt. Während die Ich-Erzählerin, die seit zwei Jahren verzweifelt und sehnsüchtig auf ein Lebenszeichen von Richard wartet, am Herd vor der (blauen) Gasflamme steht und für die Familie ihres Mannes das Essen zubereitet, sehnt sie sich danach, sich stumm und reglos in eine dunkle Ecke zurückziehen zu können, unbehelligt von den Forderungen ihres Umfelds. Auch als Richard ihre Beziehung in seinem Hotelzimmer beendet, sehnt sie sich danach, in einer dunklen Ecke Zuflucht zu finden.



letztlich als ein Beispiel für den für die Narratologie grundlegenden Zusammenhang zwischen dem Sehen und dem Erzählen aufgefasst werden: „[...] 'seeing', taken in the widest sense, constitutes the *object* of narrating.“<sup>489</sup>

Der Roman *Cittakobrā* wird, wie bereits angedeutet, nicht nur durch das Sehen, sondern auf raffinierte Weise auch durch die Lichtverhältnisse geprägt. Die Ich-Erzählerin steht eines Abends reglos und schweigend in der dämmrigen Küche am Kochherd, in dem das Feuer in blauen Kreisen brennt, um einen Imbiss für sich und ihren Mann zuzubereiten. Mit geschlossenen Augen bzw. den Fokus nach Innen gerichtet, begibt sie sich auf eine Erinnerungsreise, die mit dem nächtlichen Schauen des Mondes, um den herum ein Kreis aus blauem Licht liegt, eröffnet wird. Während ihrer Erinnerungsreise beleuchtet Manu ihre romantische Liebesbeziehung, ihre Ehe und ihre Einsamkeit sowie die Hinwendung zum literarischen Schreiben. Nach Manus Rückschau auf ihre romantische Liebesbeziehung mit dem abwesenden Geliebten, auf ihre existentielle Einsamkeit und den Alltag an der Seite ihres Mannes und ihre Hinwendung zum literarischen Schreiben findet sie sich in der dämmrigen Küche wieder. Im Kontrast zu dieser dunklen Szenerie am Ende der Binnenerzählung steht die gleissend helle, wüstenähnliche Einöde, die im zweiten Teil der Rahmenerzählung dominiert. Das grelle Sonnenlicht, das die mäandernde, sich in die Unendlichkeit erstreckende Strasse beleuchtet, impliziert einerseits, wie die Geschichte, die im Inneren der Ich-Erzählerin schlummerte, ans Licht gebracht, sichtbar gemacht und erzählt wurde. Das grelle Licht, das von der Umgebung nichts mehr erkennen lässt, betont andererseits aber auch, wie die Ich-Erzählerin auf der gleichgültig und schweigsam ruhenden Strasse, die in einer menschenleeren, sich ins Leere ausdehnenden Ebene (*śūnya kī lambī vīrānī par*) liegt, einsam und rastlos umherirrt, versunken in der Erinnerung an das Gestern. Der zweite Teil der Rahmenerzählung – und damit der Roman insgesamt – endet mit der Absichtserklärung der Ich-Erzählerin, im Gedenken an die Vergangenheit in dieser grell erleuchteten Einöde schattenspendende Bäume an beiden Seiten der gewundenen Strasse pflanzen zu wollen. Damit möchte sie nicht nur eine Marke in Raum und Zeit setzen, sondern artikuliert auch, einmal mehr, ihre Sehnsucht nach einer schattigen Dunkelheit, in der sie einerseits wieder mit dem Geliebten vereint ist, und sie andererseits dem Zugriff ihres Ehemannes und gesellschaftlichen Umfelds entsagen kann.<sup>490</sup>

---

<sup>489</sup> Bal 2009 (<sup>1</sup>1985): 18.

<sup>490</sup> Auf das Bild eines Baumes, der am Strassenrand wächst, deutet die Ich-Erzählerin bereits zu Beginn ihrer Bekanntschaft mit Richard an (Erzähleinheit 23): Als Manu über ihre Einsamkeit und Perspektivenlosigkeit grübelt und ihrer Unsicherheit freien Lauf lässt, ob sie und Richard eine gemeinsame Zukunft haben werden, beklagt sie das unerbittliche Voranschreiten der Zeit. Sie entwirft das Bild einer Strasse in einer Einöde und dasjenige eines Baumes, in dessen Schatten sie rasten – „ein oder zwei Augenblicke für eine ganze Erinnerung“ (*pal-do pal... yād-bhar ke lie...*).

Der Akt des Erinnerns und Erzählens führt letztlich also nicht zu einer Befreiung, sondern mündet in einer Haltung der existentiellen Verlassenheit und Perspektivenlosigkeit, welche die Ich-Erzählerin nicht überwinden kann.

### *Fokalisierungen*

Das weibliche Ich in *Cittakobrā* lässt sich, wie im Folgenden ausgeführt wird, nicht nur als Erzählerin bzw. erzählendes Ich auf der Ebene des Textes (text) und als Figur bzw. erlebendes Ich auf der Ebene der Geschichte (story) fassen, sondern auch als Fokalisierungsinstanz bzw. wahrnehmendes Ich auf der Ebene der Geschichte (story). Das erzählende Ich berichtet aus der Erzählgegenwart, was es zu einem früheren Zeitpunkt erlebt hat, wobei die Erinnerung an die eigene Geschichte durch die subjektive Wahrnehmung dieses Ichs gefärbt und die Erzählung auf eine subtile Weise kontrolliert wird. In diesem Zusammenhang lässt sich resümieren, dass *Cittakobrā* innerhalb der Erinnerungsreise nicht nur eine interne bzw. an das erlebende Ich gebundene Fokalisierungsinstanz aufweist, sondern auch eine externe bzw. an die Erzählstimme gebundene Fokalisierungsinstanz, die aus der Rahmenerzählung heraus durch ihre subjektiven Wahrnehmungen immer wieder in die Erinnerungsreise eingreift, in der sie gleichzeitig als Figur partizipiert. In *Cittakobrā* werden alle Haupt- und Nebenfiguren einzig und allein von Manus bestimmt, die auch die Erzählstimme und Hauptfigur in sich vereint. Wie auch der Akt des Sehens, wird das Auftreten der Fokalisierungen bedingt von den verschiedenen Formen der Rede, wie Erzählerrede einerseits und Figuren- und Gedankenrede andererseits, wobei diese wiederum mit bestimmten Figuren(konstellationen) assoziiert werden können. In diesem Zusammenhang zeigt sich die Relevanz der Frage, wer oder was von Manus subjektiver Wahrnehmung gefärbt wird, und ob diese Figuren oder Objekte auch von den in der Situation ebenfalls Anwesenden registriert werden können, oder ob es sich dabei um für andere Figuren nicht-wahrnehmbare Objekte wie Gedanken, Gefühle und Erinnerungen in Manus Innerem handelt. Die (Nicht)Wahrnehmbarkeit von fokalisierten Figuren und Objekten ist für die Gestaltung der Machtverhältnisse in *Cittakobrā* bedeutsam, da der Leser bzw. die Leserin durch die Fokalisierungsinstanz insofern manipuliert werden kann, als die Anwesenden diese Bewertungen anderer Figuren, seltener auch von Objekten<sup>491</sup>, nicht erfahren können, und damit gar nicht auf Manus subjektive Wertungen reagieren können.

---

<sup>491</sup> Objekte, die in *Cittakobrā* fokalisiert werden, sind Bücher (Erzähleinheit 25), der Feigenbaum (Erzähleinheit 25) sowie Blitz und Regen (Erzähleinheit 26).

So wird Richard, mit Ausnahme von zwei Passagen<sup>492</sup>, meistens nicht von ihr fokalisiert, während Maheś, der von seiner Frau entweder verschwiegen, oder falls er als Figur oder als Objekt ihrer Gedanken auftritt, durch ihre Erzählstimme kritisch auf Distanz gehalten wird, mehrfach von ihren subjektiven Wahrnehmungen charakterisiert wird. Manus Fokalisierungen unterstreichen demzufolge auf subtile Weise, wie sie Machtverhältnisse zwischen ihr und den anderen Figuren zu etablieren versucht. Mit Bezug auf Maheś und die Gesellschaft wird dabei der Wunsch nach Distanz und Kontrolle suggeriert, während im Zusammenhang mit Richard die Empfindung von Nähe und Unantastbarkeit glaubhaft gemacht wird. Bedeutsam ist in diesem Kontext, dass nicht nur die Konstruktion von Frau und Weiblichkeit bzw. von Mann und Männlichkeit exklusiv aus einem weiblichen Blickwinkel erfolgt, sondern auch die Darstellung von Indien und dem „Westen“ bzw. der beiden Kulturen, die von Maheś und Manu sowie von Richard verkörpert werden.

### 5.3.3 Schlussbemerkungen zur Analyse und zum Titel des Romans

Wie auf Grundlage der narratologischen Analyse des Romans *Cittakobrā* konstatiert werden kann, steht die Ich-Erzählerin Manu an einem regnerischen, dämmrigen Spätnachmittag alleine, reglos und stumm am Herd in ihrer Küche und bereitet einen Imbiss für sich und ihren Mann zu, der eben nach Hause zurückgekehrt ist und seine vom Regen durchnässten Kleider wechselt. Während sie darauf wartet, bis das Teewasser kocht und die Maiskolben fertig geröstet sind, schliesst sie die Augen und erinnert sich an ihre romantische Liebesbeziehung mit Richard. Im Zuge dessen sinniert sie über die Empfindung von Leere, Einsamkeit und Zerrissenheit; über ihr Sehnen nach dem abwesenden Geliebten, durch den diese Leere (vermeintlich) gefüllt werden konnte; über das Scheitern dieser romantischen Liebesbeziehung und über ihre Hinwendung zum literarischen Schreiben und die Etablierung weiblicher Autorschaft. Der Körper und auch die Emotion sind in *Cittakobrā* im Vergleich mit dem Geist von nachgeordneter Bedeutung. Das Erinnern und Erzählen der eigenen Geschichte führt letztlich zu einer Überwindung des Körpers bzw. zu einer Entkörperlichung, die mit der Ausdehnung des Geistes in eine Einöde bzw. in die Leere einhergeht. Die Ich-Erzählerin erschafft sich durch den Akt der Narration einen Raum, in dem sie sich selbst als Subjekt setzen und eine Einsträngigkeit und Ordnung – wenngleich keine Geradlinigkeit – in ihre mäandernden Gedanken bringen kann. Manu wird auf ihrem Streifzug durch die Vergangenheit ihre Gedanken bzw. die Geschichte, die in Fragmenten bereits in ihrem Inneren schlummert, ordnen

---

<sup>492</sup> Wie bereits in Kapitel 5.2 erwähnt, wird Richard von Manu fokalisiert, als sie ihn ihrem Mann vorstellt, und als sie einer Szene, die Jenny ihrem Mann macht, beiwohnt.

und beleuchten.<sup>493</sup> Manus Freiheit und Unabhängigkeit beruhen nicht im Ausbruch aus einem gesellschaftlichen Bezugsrahmen (rebelliert sie ja nicht offen dagegen oder verlässt sie ihren Mann) oder dem Auskosten einer romantischen Sehnsuchtsliebe (ist diese doch einerseits über weite Strecken wesentlich bestimmt durch das Moment der Sehnsucht, Imagination und Abgeschiedenheit, und endet andererseits unglücklich), sondern vielmehr in der Hinwendung zum literarischen Schreiben und dem Erzählen ihrer eigenen Geschichte. Doch auch wenn sich die Ich-Erzählerin als erfolgreiche Autorin etabliert, bietet ihr das Schreiben keine echte Befreiung und Unabhängigkeit. Stattdessen schickt sich Manu, die als Ehefrau (und Mutter) Teil der Gesellschaft bleiben wird, in eine innere Entsagungshaltung, die unverändert sowohl von existentieller Einsamkeit als auch Gleichgültigkeit gegenüber der eigenen Zukunft zeugt. Die für den Roman essentielle Konzentration auf das Innere bzw. den Geist wird auch durch den Titel aufgegriffen. *Cittakobrā* lässt sich übersetzen mit „Das Mäandern der Gedanken“.<sup>494</sup> Das erste Glied dieses Kompositums, *citta*, kann mit „Verstand“, „Geist“ oder „Intellekt“, aber auch mit „Gedächtnis“ oder „Erinnerung“ wiedergegeben werden. Das zweite Glied des Titels, *kobrā*, greift einerseits das Element der Bewegtheit auf, verweist die Kobra mit ihrer charakteristischen Bewegung doch auf das Bild einer sich windenden Strasse und, darüber hinaus, auf den unruhigen Gedankenfluss der Ich-Erzählerin. Andererseits wird, mit Blick auf die spezifische Beschaffenheit von Schlangenhaut, mit dem Bild der Kobra auch auf das Wechselspiel von Hell und Dunkel angedeutet. Das Changieren zwischen Licht und Dunkelheit ist für *Cittakobrā* insofern wesentlich, als die Ich-Erzählerin einzelne Facetten ihrer Geschichte beleuchtet bzw. erinnert und erzählt, oder aber im Dunkeln belässt bzw. verschweigt. Mit der Bewegtheit bzw. Fluidität der Erinnerung und der Erzählung setzt sich die Autorin, wie in 5.2.1 dargelegt wurde, auch in der „*Prakriyā*“, ihrem (chronologisch) ersten Vorwort, auseinander, wobei sie *Cittakobrā* jedoch nicht als einen Roman (*upanyās*) bezeichnet, wie im Klappentext und auf dem Titelblatt vermerkt wurde, sondern als eine Erzählung (*kahānī*). Gargs

---

<sup>493</sup> Das Thema der Einsträngigkeit bzw. Ordnung, die durch den Akt des Erzählens in den Gedankenfluss bzw. die Geschichte gebracht wird, kommt einerseits durch den Titel des Romans, *Cittakobrā*, zum Ausdruck, und wird andererseits auch in der „*Prakriyā*“ thematisiert (siehe hierzu auch Kapitel 5.2.1).

<sup>494</sup> Wie in Kapitel 3.2 ausgeführt wurde, übersetzt Garg im Gespräch mit Lutze den Titel des Romans mit „Die Kobra des Herzens“ (‘The cobra of the heart’), wobei die Schlange die schillernden, mäandierenden Facetten der menschlichen Persönlichkeit versinnbildliche. Sie denkt zudem über die Spontanität des Schreibprozesses nach und problematisiert die Fluidität der Genres insofern, als *Cittakobrā* auch als ein langes Gedicht (long poem) bezeichnet werden könne. In diesem Interview, das kurz nach Publikation ihres Romans geführt worden war, werden auch die Fluidität der Zeit sowie die Liebe als ein Mittel für die Auseinandersetzung mit der Zeit und für die Erlangung einer eigenständigen Persönlichkeit thematisiert. In einem Interview mit Gupt wiederum problematisiert Garg die Frage des Genres, und in ihrem Gespräch mit Dvivedī postuliert sie, dass ihr Interesse beim Schreiben primär der Reise, der Suche und dem Leben gelte, aber nicht den Zwischenhalten, dem Ziel und dem Tod.

Auseinandersetzung mit dem Entstehungsprozess von *Cittakobrā* und der daran gekoppelten Frage des Genres im Rahmen der „*Prakriyā*“ mag zur Frage des Autobiographischen führen, zumal Garg einerseits auch in einem ihrer Essays über die Erforschung des Ichs durch das autobiographische und fiktionale Schreiben nachdenkt<sup>495</sup>, und andererseits auf Seiten der KritikerInnen vereinzelt (von Dr. Nareś, Sūryabālā, Jaidev und Pandey) die weibliche Hauptfigur mit der Autorin gleichgesetzt bzw. die Erzählung als autobiographisch aufgefasst wurde. Auf Nachfrage merkt Garg zur Thematik der Autobiographie an, dass die geschilderten Erlebnisse in *Cittakobrā* „wahr“ seien.<sup>496</sup>

---

<sup>495</sup> In „A Novelist on ‘Writing the Self’“ (2008) setzt sich Garg mit der Konstitution des Ichs sowie dem autobiographischen und literarischen Schreiben als Mittel zur Exploration des Selbst auseinander. In ihrem Essay, in dem sie sich nicht explizit auf *Cittakobrā* bezieht, resümiert sie, dass für die Darstellung des Selbsts die Fiktion geeigneter sei als die Autobiographie, da nur im kreativen Schreibprozess die erforderliche Distanz für die Erforschung des Ichs gegeben sei (siehe dazu Kapitel 3.5).

<sup>496</sup> „[...] *Cittakobrā* is autobiographical, there is hardly a word in it which is not true. And... but nobody perceived it like that because it is done in such a lyrical way, or in such a... totally phantasized way.“ Interview mit Mṛdulā Garg, geführt am 22.01.2009 in Delhi.

## 6 Interpretation und Diskussion von *Cittakobrā*

Auf Grundlage der narratologischen Analyse des Romans werden in diesem Kapitel die zentralen Themen von *Cittakobrā* herausgearbeitet, wie das Bild der (gebildeten) *bhadra mahilā* bzw. der ehrenhaften Dame der neuen bürgerlichen Mittelschicht („middle class“) sowie das Liebesideal des *Chāyāvād* und das Motiv des *virah* bzw. der Schmerz der Trennung (Kapitel 6.1 und 6.2). Im Anschluss daran wird diskutiert, wie die Auseinandersetzung mit diesen Imaginationen von Frau und Weiblichkeit sowie mit der Empfindung einer existentiellen Einsamkeit und Entfremdung in eine Hinwendung zum Geist und zum literarischen Schreiben resultiert, womit gleichzeitig eine Distanzierung bzw. Relativierung des eigenen Körpers und der Gefühle einhergeht (Kapitel 6.3). Nach der Behandlung der Frage, inwiefern die Gesellschaft, Kultur und Religion im Roman auszumachen sind (Kapitel 6.4), wird im Sinne eines Fazits nachgezeichnet, auf welche Strömungen innerhalb der Hindi-Literatur *Cittakobrā* im Laufe seiner Rezeptionsgeschichte bezogen wurde. Mit Blick auf die Ergebnisse der narratologischen Analyse und die genannten Themenbereiche wird diskutiert, inwiefern Gargis Roman nicht nur in einen Zusammenhang mit der sogenannt romantisch-eskapistischen Dichtung des *Chāyāvād* gestellt, sondern gerade auch in die psychologisch-existentialistische bzw. experimentelle Literatur des *Prayogvād* eingeordnet werden kann (Kapitel 6.5).

### 6.1 Das bürgerlich-viktorianische Liebesideal in *Cittakobrā*

Wie in der Auswertung der narratologischen Analyse (Kapitel 5.3), besonders in den Abschnitten zu den Formen der Rede, den Figuren und zum Raum, herausgearbeitet wurde, stellt die Erzählerin sich selbst in ihrer Körperlichkeit, ihre Rolle als Ehe- und Hausfrau sowie ihre arrangierte Ehe auf eine funktionale, distanzierte und fragmentierte Weise dar. Die Ehe rückt aufgrund der erzählerischen Gestaltung tendenziell in den Hintergrund, obschon Manu eben gerade an der Seite ihres Mannes verbleiben wird, während ihre Liebesbeziehung unglücklich endet – ein Umstand, der in der Rezeption, wie in Kapitel 3 dargelegt wurde, jedoch weitgehend unerwähnt blieb.

Manu in ihrer Rolle als fürsorgliche, pflichtbewusste Ehefrau kann als Beispiel einer *bhadra mahilā* („ehrenhafte Dame“) der neuen bürgerlichen „middle class“ aufgefasst werden. Dieses Bild der Frau kann einerseits als eine Spielart einer „imaginierten Weiblichkeit“<sup>497</sup> in Indien seit dem 19. Jh. verstanden werden, andererseits aber auch als ein Beispiel einer „entangled

---

<sup>497</sup> Zu Bildern von Frau und Weiblichkeit in der deutschen Literatur des frühen 18. Jh. siehe Bovenschen 2003 (<sup>1</sup>1979).

history“<sup>498</sup>, da darin „europäische“ und „indische“ Auffassungen von Frau und Weiblichkeit bzw. von Mann und Männlichkeit verflochten sind. Als *bhadra mahilā* wird die indische bzw. hinduistische gebildete Frau der aufstrebenden, urbanen „middle class“ bezeichnet, die nicht nur ihrem Mann eine ideale Ehefrau und ebenbürtige Gefährtin ist, sondern sich auch der Erziehung der Kinder widmet. Dieses Bild von Frau und Weiblichkeit wurde propagiert, um einerseits die Abwertung der indischen Frau durch die Kolonialregierung zu entkräften, und andererseits die gebildete „indische Frau“ von den verwestlichten oder unteren Schichten abzugrenzen.<sup>499</sup>

Parallelen zwischen Manus Selbstbild im Rahmen ihrer Ehe und dem Bild der (gebildeten) *bhadra mahilā* bzw. der ehrenhaften Dame der neuen bürgerlichen „middle class“ treten wiederholt zutage: die Ich-Erzählerin präsentiert sich selbst als pflichtbewusste, fürsorgliche Ehe- und Hausfrau der wohlhabenden „middle class“, die in ihrem Alltag Zeit zum Müssiggang – insbesondere für das Theaterspielen sowie das Nachdenken und Schreiben in ihrem Zimmer – findet. Mit ihrem Mann besucht sie Cocktail-Partys bei seinen Geschäftskollegen, an denen Alkohol konsumiert<sup>500</sup> und zu westlicher Musik getanzt wird, und die Unterhaltungen von Small-Talk und englischen Phrasen dominiert werden. Für diese gesellschaftlichen Anlässe macht sie sich vor dem Spiegel sorgfältig mit Hilfe westlicher Kosmetikprodukte zurecht, wobei sie in Gedanken die Reaktionen anderer Frauen auf ihr Äusseres zitiert. Indem die Ich-Erzählerin illustriert, wie sie dem Idealbild der *bhadra mahilā* durch ihr angepasstes Verhalten und ihr äusseres Erscheinungsbild zu entsprechen versucht, wird zugleich deutlich, dass Maheś weniger als Individuum oder als geliebter Partner, sondern vielmehr in seiner Eigenschaft als Ehemann und damit als Referenzpunkt für die Bestimmung einer gesellschaftlich vorgegebenen Rolle relevant ist. Manus Selbstdarstellung als tugendhafte Ehefrau und attraktive, vorzeigbare Gefährtin ihres Mannes wird dadurch verstärkt, dass sie ihre Rolle als Mutter von zwei Töchtern nur beiläufig erwähnt.

Manus Auseinandersetzung mit dem Bild von Frau und Weiblichkeit, wie es durch den Blick der Gesellschaft geprägt ist, wird gerade, wie in Kapitel 5.3.2 erörtert wurde, durch den Spiegel

---

<sup>498</sup> Zum Begriff der „entangled history“ siehe den von Conrad/Randeria herausgegebenen Sammelband *Jenseits des Eurozentrismus* (2002).

<sup>499</sup> Zum historischen Hintergrund der Figur der *bhadra mahilā* bzw. der ehrenhaften Dame der neuen bürgerlichen Mittelschicht siehe Forbes 1999, Kumar 1994 und Sinha 1995.

<sup>500</sup> Der (übermässige) Alkoholkonsum, gerade auch von Frauen, wird an zwei Stellen thematisiert: Erstens, zu Beginn der Erzählung, als Manu an einer Party, die sie mit ihrem Mann besucht, offenbar recht angeheitert zu einer Musik, die aus der Ferne zu hören ist, tanzt, und sich dabei an ihre gescheiterte Liebe zu Richard erinnert. Der Alkohol ist, zweitens, zentraler Gegenstand in jener Passage, in der Manu schildert, wie sie sich mit Hilfe von Richard, der als Priester abstinent zu leben hat, in seinem Hotelzimmer in Delhi betrinkt, um die Erfahrung eines Rausches machen zu können.

verhandelt. Der Spiegel fungiert in Manus Alltag an der Seite ihres Ehemannes als ein Reflektor von gesellschaftlichen Zuschreibungen, zeigt er doch lediglich die körperlose bzw. abstrakte Gestalt einer gewöhnlichen Frau der Gesellschaft (*samāj kī ausat aurat kā amūrt rūp*). Mit der ästhetischen Komponente des normativen Bildes der *bhadra mahilā* setzt sich die Erzählerin auseinander, als sie sich beim Kochen für die Verwandtschaft ihres Mannes wünscht, dass ihr apartes Äusseres zerstört würde und sie ihrem Körper entsagen könnte. Die Thematik von Schönheit und Jugendlichkeit erörtert sie aber auch, als sie sich vor dem Spiegel für eine Party (*dāvat; pārṭī*), die sie mit ihrem Mann besuchen wird, sorgfältig zurechtmacht, und ihr der Spiegel vor Augen hält, inwiefern sie – bzw. ihr (fragmentiertes) Gesicht – für die Gesellschaft aufbereitet werden muss. Mit Schönheitsidealen, denen sie zu entsprechen hat, setzt sich Manu aber nicht nur beim Blick in den Spiegel, sondern auch beim Betrachten von Kalenderbildern bzw. ikonographischen Darstellungen von (indischer) Weiblichkeit auseinander. So berichtet sie an einer Stelle, wie sie, ganz im Einklang mit dem Bild der sitzenden, beherrschten Ehefrau, tagsüber im Spiegel unentwegt ihr Aussehen überprüft, sich das Haar richtet, die Lippen nachzieht und ihr Lächeln kontrolliert, um dem Ideal eines integren Gesellschaftsmitgliedes (*sāmājik prāṇī*) zu entsprechen. Manus Schilderung ihrer Bemühungen, ein zivilisiertes Äusseres zu wahren, wird in derselben Erzähleinheit verschränkt mit ihrer Kritik an einer weiteren Imagination von Frau und Weiblichkeit: Als sie mit Richard an einer Strassenbude Tee trinkt, kommentieren die beiden Liebenden eines der dort aufgehängten Kalenderbilder, auf dem die aktuelle „Miss World“ (*mis varlḍ*) abgebildet ist. Bei dieser Schönheitskönigin handelt es sich um eine Inderin, die in einen Sari – den eine verheiratete hinduistische Frau der Tradition gemäss tragen sollte – gekleidet ist. Wohl im Versuch, ihr ein Kompliment zu machen, vergleicht Richard sie mit dieser „Miss World“, doch lehnt Manu zum Erstaunen ihres Geliebten dieses ikonisierte Bild von (indischer) Frau und Weiblichkeit vehement ab, da sie sich in diesem Abbild nicht wiederzuerkennen vermag, und beharrt stattdessen auf ihrer (äusserlichen) Eigenständigkeit. Die Thematik von Bildern, die sich Richard von seiner Geliebten macht, wird auch an zwei anderen Stellen der Erzählung aufgegriffen: erstens, als Manu Richards „nutzlose Photos“ (*bekār ke citra*) von ihr zerreisst, wobei sie über ihren Wunsch nach Ganzheit reflektiert; und zweitens, als sie von ihrem Geliebten ihre Attraktivität bestätigt haben möchte, worauf er jedoch, nachdem er die einzelnen Partien ihres Gesichts beschrieben hat, stattdessen ihre Unverwechselbarkeit hervorhebt.

Diese eben angesprochene Ikonisierung von stereotypen Frauenbildern kann zurückgeführt werden auf das Genre der sogenannten Kalenderbilder (*calendar art*), als deren Vorläufer die



Litho- und Oleographien des kolonialen Indiens im späten 19. Jh. gelten.<sup>501</sup> Anhand dieser Kalenderbilder etablierte sich eine Ikonographie von Weiblichkeit, in der die Frau auf die Rolle der idealen Mutter und (gerade auch sexuell) attraktiven Ehefrau des „middle class“-Haushaltes festgeschrieben wurde, wobei sie mit ritualisierten Handlungen und Stimmungslagen wie Eitelkeit, Untätigkeit, das Betrachten im Spiegel und die Beschäftigung mit sich selbst dargestellt wurde.<sup>502</sup>

Auf diese charakteristischen Merkmale und Handlungen der idealen Mutter und Ehefrau, gerade ihr untätiges Sitzen im eigenen Zimmer, während sie sich in ihren Gedanken und ihrer Vorstellungswelt verliert, wird, wie in Kapitel 5.3 ausgeführt wurde, auch in Gargs Roman angespielt. So macht die Ich-Erzählerin mehrfach und unmissverständlich ihre Attraktivität und jugendliche Verführungskraft geltend, spielt aber auch immer wieder auf ihre Untätigkeit, Perspektivenlosigkeit, die Empfindung von Langeweile und auf ihre existentielle Einsamkeit in ihrem gutbürgerlichen Alltag an, während sie ihrer Rolle als fürsorgliche Mutter keine grosse Aufmerksamkeit schenkt. Die Erzählerin wehrt sich aber auch, wie oben erwähnt, dagegen, auf den unzähligen Photographien ihres Geliebten passiv, schweigend und gefällig dargestellt zu werden. Wenn die Erzählerin zudem gegen das ikonographische Porträt der indischen Schönheitskönigin protestiert, so kritisiert sie nicht nur das Gebot der Attraktivität und Eitelkeit, sondern auch die damit einhergehende Reduktion auf ein attraktives Äusseres, das nicht nur einen pan-indischen, sondern gar einen globalen Anspruch erhebt. Sowohl in ihrer Reaktion auf die (Ab)Bilder von ihr und auf das Kalenderbild artikuliert sich damit ihre Ablehnung, einem maskulinen Blick, nämlich jenem von Richard, dem europäischen Geliebten, der als Missionar nach Indien reist, und jenem der Gesellschaft, ausgesetzt zu werden.

Doch gerade in jener Erzähleinheit, in der Manu sowohl unentwegt im Spiegel ihr Äusseres überprüft, als auch ihren Disput mit Richard über das Kalenderbild der „Miss World“ schildert, wird auf ein weiteres Bild von Frau und Weiblichkeit angespielt: Kurz bevor die beiden Liebenden an der Teebude Halt machen, erörtert Manu mit ihrem Geliebten mögliche Zukunftsperspektiven. Auf seine scherzhafte Bemerkung hin, dass sie, statt mit ihm spazieren zu gehen, auch hätte kochen, lesen, vor dem Haus fegen, sich um die Kinder kümmern oder für

---

<sup>501</sup> In den mythologischen Ölbildern von Raja Ravi Varma und in den später seriell gedruckten Kalenderbildern wurden Darstellungen von Frauen als „ideale nationale Prototypen“ privilegiert. In Varmas Bildern, in denen generell die Schönheit als *das* bestimmende Merkmal von Frau und Weiblichkeit ausgemacht werden kann, dominiert entweder die „aristokratisch-romantische“ Frau, die als liebende Mutter und pflichtbewusste Frau in ihrem wohlhabenden Haushalt auf ihren Mann wartet, oder aber die „sinnlich-kokette“ Frau, die als sexuelles Objekt dem männlichen Blick – und zwar sowohl des Künstlers als auch des Betrachters – preisgegeben wird. Guha Thakurta 1991.

<sup>502</sup> Guha Thakurta 1991: 98: I-II.

ihren M.A. hätte lernen können, gibt sie ihm knapp zu verstehen, dass sie ihr Studium bereits abgeschlossen habe. Er entgegnet, dass sie sich folglich auf ihren Ph. D vorbereiten oder sich in einem College hätte vorstellen können, worauf sie ihn mit dem Einwand unterbricht, dass sie auch Ministerpräsidentin werden, sich der klassischen Musik widmen, den besten Roman der Welt (*samsār kā sarvaśreṣṭh upanyās*) schreiben, oder sich gesellschaftspolitisch hätte engagieren können.

Wie die genaue Betrachtung dieser Passage zeigt, verweist Richard just auf jene Tätigkeitsfelder, die im Einklang mit dem Bild der gebildeten *bhadra mahilā* bzw. dem Ideal der bürgerlich-viktorianischen „English Lady“ stehen. Doch Manu, die das Ideal der Bildung mit ihrem abgeschlossenen Hochschulstudium bereits erfüllt, imaginiert stattdessen, obschon nur flüchtig und eher beiläufig, andere Bilder von Frau und Weiblichkeit, nämlich die Frau als Politikerin, als Sozialarbeiterin (social worker), als Musikerin oder als Autorin. In einem anderen Gespräch mit Richard, das sie ebenfalls zu Beginn ihrer romantischen Liebesbeziehung führt, versucht sie erneut, ein unabhängiges Selbst im Kontext von patriarchalen Vorstellungen von Frau und Weiblichkeit zu bestimmen. Manu erklärt in dieser Episode dem europäischen Geliebten die Notwendigkeit, als „indische Frau“ (*hindustānī strī*) dem Idealbild der Mutter, wie es durch die Wahrnehmung des „indischen Mannes“ (*hindustānī puruṣ kī dṛṣṭi meṁ*) bestimmt wird, zu entsprechen. Sie skizziert aber auch, unsicher ob ihren ureigenen Wünschen, mögliche Zukunftsperspektiven: ein Engagement als Schauspielerin, eine akademische Tätigkeit, eine Führungsposition in einer Firma, ein politisches Amt, Reisen durch die ganze Welt, die Pflege der Kranken, der Dienst in einer Mission und schliesslich die Möglichkeit, Gedichte (*kavitāem*) zu verfassen.<sup>503</sup>

Doch diese alternativen Bilder von Frau und Weiblichkeit, wie sie von der Erzählerin skizziert werden, stellen keine – oder im Falle des literarischen Schreibens: *noch* keine – ernsthafte Alternative dar. Manu, die sich aus einem Gefühl der Ernüchterung und Leere hinaus in eine Affäre mit Richard gestürzt hat, sucht ihr neues (Selbst)Verständnis als Frau und Individuum nicht mehr in ihrer arrangierten Ehe, sondern in einer auf romantischen Gefühlen basierenden Bindung. In diesem neuen Bild von Frau und Weiblichkeit spielen die Liebe, die Sehnsucht, das Warten, die Selbstreflexion und eine neue Innerlichkeit eine zentrale Rolle.

---

<sup>503</sup> Manu weist an zwei weiteren Stellen ihrer Erinnerungsreise auf ein mögliches Engagement als Sozialarbeiterin hin: Als Richard während ihres ersten Treffens in Delhi ankündigt, er müsse nach Bangladesh abreisen, spielt Manu mit dem Gedanken, ihm zu folgen und ihn bei seiner Arbeit in einem Flüchtlingslager zu unterstützen. Etliche Jahre später, als Richard ihre Beziehung längst aufgelöst hat, zieht Manu vor dem zersplitterten Spiegel flüchtig in Betracht, ihrem Leben zu entsagen und in der Mission Mutter Therasas tätig zu werden.

Im Kontakt mit Richard – oder vielmehr: in der beinahe permanenten Abwesenheit des Geliebten – re-inszeniert sich die Erzählerin, wie im nächsten Kapitel gezeigt wird, als ein romantisches Subjekt in der Moderne. Der Roman *Cittakobrā* zeigt damit auf, wie das Bild der bürgerlich-viktorianischen *bhadra mahilā*, wie es im 19. Jh. konzipiert wurde, mit dem Bild der Frau als sehnsüchtig wartende Geliebte, das in der „romantisch-eskapistischen Dichtung“ des *Chāyāvād* aufgegriffen wurde, verschränkt wird.

## 6.2 Das romantische Liebesideal in *Cittakobrā*

Wie in der Auswertung der narratologischen Analyse (Kapitel 5.3), insbesondere im Zusammenhang mit den Formen der Rede, den Figuren, der Zeit und dem Raum, erläutert wurde, stellt die Ich-Erzählerin Manu ihre Beziehung zu Richard als eine romantische Sehnsuchtsliebe dar, die sie in lebendiger Erinnerung bewahren möchte. Nicht das distanzierte Schildern einer (vergangenen) Liebesgeschichte, sondern das (Nach)Erleben und die Reflexion dieser Liebe stehen demnach im Fokus – ihre Liebe ist bzw. soll unmittelbar gegenwärtig, wahrhaftig und real sein, und Richard erwidert, anders als Maheś, ihre Gefühle. Die Beziehung von Manu und Richard wird als eine aus freien Stücken gewählte, inspirierende und dynamische Verbindung dargestellt, die in ihrer Betonung des Sprachlichen, des Geistigen und des Intellektuellen einer rein emotionalen und körperlich-sexuellen Beziehung übergeordnet ist. Der sexuelle Akt, der für ihre Bindung durchaus bedeutsam ist, wird zwar mehrfach erwähnt, aber überwiegend als eine Traumreise metaphorisiert, in der die Liebenden Teil des Kosmos werden. Manu und Richard verbindet eine Liebe, die Raum und Zeit transzendiert, und die von einem Gefühl des gegenseitigen Verstanden- und Getragenwerdens sowie einer (geistigen) Einheit, die sich gerade auch in ihren Gesprächen zeigt, erfüllt ist. Ihre Liebe ist aber auch ganz wesentlich von ihrer Vorstellungskraft bestimmt, da Manu unzählige Jahre mit einsamem, sehnsüchtigem Warten auf Richard verbringt, und sich die beiden Liebenden de facto nur während einiger weniger Monate sehen. Essentiell für diese Beziehung – und der Erzählung selbst – ist folglich das weibliche Sehnen sowie die Tragik und Unerfülltheit der (romantischen) Liebe. Manus Bindung an Richard ist aber auch insofern von der Imagination bestimmt, als sie sich ihm, der in ihrem Inneren omnipräsent ist, zusehends in stummen Zwiegesprächen, Briefen, ihren literarischen Werken und schliesslich auch durch den Akt des Erinnerns und Erzählens des Geschehenen mitteilt.

Manus romantische Liebesbeziehung mit Richard kann, wie im Folgenden gezeigt wird, in Bezug gesetzt werden mit dem Liebesideal des *Chāyāvād* und, wenn Manu alleine auftritt, mit dem Motiv des *virah* oder Schmerz der Trennung, wie er idealtypisch von der wartenden Frau in der Sehnsucht nach dem abwesenden Geliebten erlebt wird. Die Sehnsucht, die durch die

Trennung hervorgerufen wird (*virah*), ist ein zentraler Topos der indischen Literatur, und zwar sowohl in der klassischen als auch in der volkstümlichen Dichtung, und wurde im Bereich der modernen Hindi-Literatur insbesondere in der sogenannt „romantischen Dichtung“ des *Chāyāvād*<sup>504</sup> aufgegriffen.

Wie Schomer mit Blick auf die Konzeption der Liebenden und die Thematik der Liebe im *Chāyāvād* ausführt, wird das Individuum als eine eigenständige Persönlichkeit dargestellt, die eine Verbindung mit der ganzen Gesellschaft bzw. Menschheit anstrebt.<sup>505</sup> Im Kontext mit dieser Neukonzeption des Individuums werden auch die Geschlechterbeziehungen insofern modifiziert, als die Bindung zwischen Mann und Frau auf Gleichheit und gegenseitiger Bewunderung anstatt auf einer traditionellen Hierarchie und althergebrachten sozialen Rollen basiert. Die beiden Liebenden werden als Seelenverwandte dargestellt, die sich ihr Inneres offenbaren und durch die Liebe ihre Persönlichkeit entwickeln. Die Frauenfiguren sind den Männerfiguren nicht untergeordnet, sondern werden als unabhängige, ihrem Geliebten ebenbürtige und spirituelle Gefährtinnen, die innig geliebt werden, dargestellt. Letzteres zeigt sich gerade auch in den Anredeformen, die für sie gewählt werden, nämlich *priyā* („Geliebte“)

---

<sup>504</sup> Die ausgesprochen fruchtbare Dichtung des *Chāyāvād* – „das Zeitalter des Schattens bzw. der Reflexion“ – florierte in den 1920er sowie 1930er Jahren. Seine DichterInnen wandten sich mit ihren Werken gegen den Traditionalismus der nach wie vor dominanten *Brajbhāṣā*-Dichtung und gegen den Normatismus der *Dvivedī*-Schule, deren Prosatexte in (dem noch neu zu formierenden) *Khaṛī Bolī*-Hindi oft auf eine realistische, didaktische und auch autoritäre Weise verfasst waren. Die Dramen und Gedichte des *Chāyāvād* sind – was als *Novum* in der Hindi-Literatur gilt – geprägt von extremer Subjektivität und der Kraft der Imagination; der Fokus richtet sich somit stark auf das Innere, auf die Gedanken und Gefühle eines Individuums. Zentrale Themen sind die Natur, die Liebe und die Mystik bzw. Symbolik. Die Werke sind teilweise beeinflusst von einem vedantischen Monismus sowie einer patriotischen und liberalen Ideologie. Die Betonung der individuellen Freiheit wird verschränkt mit dem Wunsch, die kulturelle Vergangenheit wiederaufleben zu lassen, jedoch nicht etwa eine nahe Vergangenheit bzw. die Unabhängigkeitsbewegung und Gandhis Engagement, sondern eine weiter zurückliegende, ferne kulturelle Vergangenheit. Doch nicht nur die Inhalte, sondern auch die Form und Sprache der Dichtung änderten sich im *Chāyāvād* signifikant. So wurde als Genre meist das *gīt* (ein gesungenes Gedicht aus sich reimenden Strophen), das *pragīt* (*muktak*) (ein meist rezitiertes Gedicht in sich reimenden Strophen) oder, seltener, freie Verse gewählt. Verfasst wurden diese Texte in einem sanskritisierten *Khaṛī Bolī*-Hindi. Als wichtigste Vertreter des *Chāyāvād* gelten Jaysaṅkar Prasād (1889-1937), dessen Werk *Kāmāyanī* (1936) einen Höhepunkt dieser Epoche markiert, Sumitrānandan Pant (1900-1977), Sūryakānt Tripāṭhī „Nirālā“ (1869-1991) und Mahādevī Varmā (1917-1989). Das *Chāyāvād* wurde von zeitgenössischen Kritikern abgelehnt und als bizarr-verwestlicht denunziert; siehe hierzu auch Kapitel 6.6. Siehe dazu Gaeffke 1978, Montaut 2006, Rubin 1998 (<sup>1</sup>1993), Schomer 1983 und 1995, Trivedi 2003.

<sup>505</sup> Rubin verweist im Zusammenhang mit der Frage der Identität des Ichs darauf, dass Pant und Nirālā in ihren Werken z.T. auch in die Rolle eines weiblichen Ichs schlüpften, und dass Prasād in seinen Liebesgedichten auch maskuline Verbformen und Adjektive für das geliebte Gegenüber verwendete. Rubin 1998 (<sup>1</sup>1993): 29-30. Somit wird nicht nur ein Spiel mit Geschlechteridentitäten offensichtlich, sondern können die Liebenden in der *Chāyāvād*-Dichtung mitunter auch als ein fluide bzw. geschlechterlos konzipiertes Ich bzw. Du aufgefasst werden. Die Liebe wiederum kann folglich insofern als ungeschlechtlich beschrieben werden, als nicht zwingend eine Verschmelzung der Geschlechter bzw. von Mann und Frau intendiert ist.

und *priyatmā* („die am meisten Geliebte“).<sup>506</sup> Die Frau (*nārī*) des *Chāyāvād* ist zudem auch dadurch charakterisiert, dass nicht ihr Körper bzw. ihre Körperteile beschrieben werden, sondern das Interesse ihrem Inneren gilt und sie als eigenständige Persönlichkeit aufgefasst wird.<sup>507</sup> Die Liebe (*praṇaya*) im *Chāyāvād* ist im Wesentlichen eine abstrakte, internalisierte Liebe, die nicht (nur) von einer körperlich-sexuellen Anziehungskraft, sondern gerade auch von einem Gefühl der emotional-geistigen Verbundenheit und dem Wunsch, am Inneren des Anderen teilhaben zu können, getragen wird.<sup>508</sup> Die Liebesbeziehung wird häufig in einem „sozialen Vakuum“ ausgelebt, wobei soziale Rahmenbedingungen, sofern sie überhaupt genannt werden, lediglich als Hindernisse, die für die Beziehung aber irrelevant sind, aufgefasst werden. Die Liebe durchläuft verschiedene emotionale Stadien, nämlich die Sehnsucht des Individuums nach einem Gegenüber, dem es seine Liebe schenken kann; die ersten vagen Anzeichen von Verliebtheit; die Faszination für den Anderen und das Bedürfnis, sich mitzuteilen; das Glück, verliebt zu sein; das Ahnen und Erinnern der Liebe; der Kummer ob der Trennung; die Verzweiflung ob der verlorenen Liebe.<sup>509</sup> Obschon die Liebenden als abstrakte, körperlose Figuren dargestellt werden, wird ihre Verbindung ganz wesentlich von (körperlichem) Begehren getragen, das ebenfalls eine universelle Qualität aufweist.<sup>510</sup> Um die Sinnlichkeit der Liebe bzw. die (erotische) Liebe darzustellen, bedienen sich die *Chāyāvād*-DichterInnen häufig einer Naturmetaphorik – gerade auch, um die Leserschaft, die im wesentlichen einer puritanischen „middle class“ entstammte, nicht zu brüskieren.<sup>511</sup> Mit einem Teilaspekt dieses Liebesideals des *Chāyāvād*, nämlich der Thematik des Trennungsschmerzes (*virah*), setzt sich insbesondere Mahādevī Varmā<sup>512</sup> auseinander. Im

---

<sup>506</sup> Schomer 1983: 29-31.

<sup>507</sup> Schomer 1995: 108-109.

<sup>508</sup> Schomer 1983: 31.

<sup>509</sup> Ibid., 31-32.

<sup>510</sup> Die Bindung der Liebenden ist damit weder metaphysisch wie in der Bhakti-Dichtung, noch körperlich-sexuell wie in der Rīti-Dichtung, sondern strebt eine Entwicklung und ein Gefühl der Erfüllung durch die Liebe an: „With Chhayavad, the lover’s goal was not simply union with the beloved, but growth and self-fulfillment through love.“ Ibid., 35.

<sup>511</sup> „This projection of the appearance, behavior, and emotions of lovers onto the different parts of nature [...] allowed the portrayal of erotic love in a way which would be less offensive to the puritanical values of the new middle-class society.“ Schomer 1995: 106-107.

<sup>512</sup> Mahādevī Varmā (1917-1989) war nicht nur die einzige bekannte Dichterin des *Chāyāvād*, sondern auch eine der herausragendsten Lyrikerinnen der modernen Hindi-Literatur insgesamt. Ihre rund 250 Gedichte, die sie meist in der Form eines *gīt* verfasst hatte, sind sowohl sprachlich als auch inhaltlich äusserst anspruchsvoll und kreisen meist um das *virah*-Motiv: „She expressed in a majority of her poems a transcendental mystical yearning, which is by definition insatiable and whose keynote is intense *vednā*, painful and anguished suffering, which for her is paradoxically welcome and sweet.“ Trivedi 2003: 997. Varmā hat aber nicht nur Gedichte in der Tradition des *Chāyāvād*, sondern auch sozialkritische Prosa und Essays verfasst, für die sie ebenfalls breite Anerkennung genießt. Zu ihrem familiären Hintergrund und ihrem Werdegang zur Autorin, Rektorin, Sozialarbeiterin im Dienste Gandhis und Politikerin siehe

Zentrum ihrer Gedichte steht die Figur der verlassenen Frau (*virahinī*), die sich vor Schmerz und Sehnsucht nach dem abwesenden Geliebten verzehrt, wenn sie in der Nacht mit einer brennenden Öllampe in der Hand nach ihm Ausschau hält.<sup>513</sup> Nach langem, erfolglosem Warten und dem Durchleben eines Gefühlsreigens von Enttäuschung, Kummer, Bitterkeit und Zorn gelingt es ihr schliesslich, durch Kontemplation und Reflexion die Trennung von ihrem Geliebten nicht mehr als Ursache von Schmerz, sondern als Quelle von Freude zu betrachten: „Separation is now, as it is in the bulk of the Indian tradition of love poetry, something positive that purifies and preserves love rather than something that destroys it.“<sup>514</sup> Die Liebe, die sie nun empfindet, ist genauso erfüllend wie die Anwesenheit ihres Geliebten und verleiht ihr eine gesteigerte Emotionalität und Empfindsamkeit. Indem sie Zuflucht nimmt zur Philosophie des „Nicht-Dualismus“ (non-dualism), versucht sie sich damit zu trösten, dass sie beide in einer bestimmten Realität eins sind. Sie inszeniert Zusammenkünfte mit ihm im Schutze der Dunkelheit und erfährt so ein Gefühl der Vereinigung inmitten der endgültigen Trennung. Schliesslich steht nicht mehr der abwesende, imaginierte Geliebte im Zentrum ihrer Liebe, sondern das gesamte Universum, und der Schmerz der Trennung, der auf ihr männliches Gegenüber gerichtet war, wird in ein universales Mitgefühl transformiert.<sup>515</sup>

Werden nun Manu und Richard als Liebespaar in Bezug gesetzt zur Konzeption der Liebenden und des Liebesideals im *Chāyāvād* einerseits, und wird Manu als alleine auftretende Figur in einen Zusammenhang gestellt mit dem *virah*-Motiv, wie es besonders bei Varmā ausgestaltet wurde, andererseits, treten klare Übereinstimmungen auf – zumindest auf den ersten Blick.

Im Vergleich mit der Konzeption der Liebenden und des Liebesideals im *Chāyāvād* wird klar, dass die Ich-Erzählerin sich selbst und Richard primär als zwei eigenständige Individuen – und zwar als ein feminines „Ich“ und ein maskulines „Du“ – repräsentiert, neben denen nichts und niemand anderes eine Daseinsberechtigung zu haben scheint.<sup>516</sup> Ihre Liebe leben sie insofern in einem sozialen Vakuum aus, als ihre Einbindung in die jeweilige indische bzw. europäische Gesellschaft zwar gegeben, diese während ihres glückseligen Beisammenseins aber als irrelevant dargestellt und stellenweise auch trivialisiert wird. Als Paar interagieren sie nicht mit

---

Schomer 1983. Zu Varmās facettenreichem und vielschichtigem Werk, besonders zu ihren Essays und sozialkritischer Prosa, siehe Orsini 2004.

<sup>513</sup> Die wartende Frau hält Zwiesprache mit der Lampe, bittet diese, ihr Geduld beizubringen, und identifiziert sich schliesslich mit ihr: so wie die Öllampe wird auch sie, während sie auf ihren Geliebten wartet, verbrennen und schliesslich verlöschen. Schomer 1983: 278-279.

<sup>514</sup> Ibid., 298.

<sup>515</sup> Ibid., 276-307.

<sup>516</sup> Manu und Richard können damit nicht als ein fluides und geschlechtsloses „Ich“ bzw. „Du“, und ihre Liebe nicht als geschlechtslos aufgefasst werden. Die Sexualität von Manu und Richard ist ein essentieller Bestandteil ihrer Bindung, wenngleich sie anhand einer Naturmetaphorik verschleiert wird.

Angehörigen, Freunden oder anderen Gesellschaftsmitgliedern, und darüber hinaus finden sie stets in der Intimität eines Hotelzimmers, zu dem niemand ausser ihnen Zugang findet, zusammen. Die beiden Liebenden sind, wie die Ich-Erzählerin postuliert, ihre Beziehung aus freiem Willen und aufgrund ihrer tiefen Gefühle füreinander eingegangen, weshalb ihre Liebe auf Gleichwertigkeit und Respekt vor dem Anderen statt auf einer traditionellen Hierarchie und althergebrachten sozialen Rollen basiert. Doch diese Harmonie und Einmütigkeit weist Brüche auf, da die real existierenden Unterschiede zwischen der Lebenswirklichkeit der beiden Liebenden explizit erwähnt und problematisiert werden – ein (vermeintlicher?) Unterschied zur Konzeption des Individuums im *Chāyāvād*.<sup>517</sup>

Die Inderin Manu, die sich selbst als Atheistin bezeichnet, und der Schotte Richard, der als Pfarrer die Welt bereist, gehören zwei verschiedenen Gesellschaftssystemen, Kulturen und Religionen an. Differenzen treten, wie in ihren Gesprächen deutlich wird, weniger im Zusammenhang mit Liebesidealen oder Moralvorstellungen, die kulturell oder religiös geprägt sein können, auf, sondern vor allem in der Diskussion über die koloniale Vergangenheit Indiens sowie über politische, wirtschaftliche und ideologische Fragestellungen.<sup>518</sup> Wie die Analyse des Romans belegt, unterscheiden sich die beiden Liebenden vor allem in Bezug auf ihre jeweiligen Aktionsräume und Zukunftsperspektiven, die weniger von kulturellen als von geschlechtsspezifischen Faktoren bestimmt werden. Manu, die ein Hochschulstudium absolviert hat, lebt zwar in einem urbanen, säkularisierten und wohlhabenden „middle class“-Haushalt, doch hat sie keine Freiheit und Unabhängigkeit gefunden. Sie hat sich sowohl in ihrer Ehe als auch in ihrer Liebesbeziehung in die Rolle der Wartenden zu schicken, die in Abhängigkeit von beiden Männern an Ort und Stelle auszuharren hat. Die Erkundung der realen Welt bleibt ausschliesslich den beiden Männern vorbehalten: Maheś, der zwar eine liberale Einstellung gegenüber der Ehe, Liebesbeziehungen und Manus ausserhäuslichem Engagement zeigt, wechselt wiederholt seine Anstellungen und damit ihren gemeinsamen Wohnort, ohne

---

<sup>517</sup> Ungeachtet dessen, dass durch das Genre der Lyrik eine Beschäftigung mit der weltlichen Realität bzw. den konkreten Lebensumständen nicht notwendigerweise impliziert wird, gälte es in diesem Kontext zu prüfen, inwiefern Unterschiede zwischen den Liebenden im *Chāyāvād* – bei denen es sich, wie ausgeführt, eben nicht um Ehepartner, sondern um heimliche, illegitime Liebesgefährten handelt – systematisch ausgeblendet werden, um das Ideal einer harmonischen, universal gültigen und leidenschaftlichen Liebe nicht zu tangieren. Zudem ist auch von Interesse, inwiefern das *virah*-Motiv als ein indirektes Zugeständnis für die Unmöglichkeit dieser Liebe, die letztlich eben doch sozialen Rahmenbedingungen unterliegt, gelten kann. In diesem Zusammenhang müsste überdies untersucht werden, ob das *virah*-Ideal tatsächlich stets von einer Frau verkörpert wird, und ob diese geschlechtsspezifische Festschreibung als ein Beleg für eine gesellschaftliche Realität, in der Frauen einen geringeren Aktionsradius und weniger Wahlmöglichkeiten als Männer haben mögen, gelesen werden kann.

<sup>518</sup> Siehe hierzu Kapitel 6.4.

seine Frau in seine Entscheidungen miteinzubeziehen, und findet schliesslich in der Gründung einer eigenen Firma seine berufliche Selbstständigkeit, wobei er bereit ist, ihre finanziellen Reserven aufs Spiel zu setzen. Doch nicht nur in ihrer arrangierten Ehe, sondern auch in ihrer romantischen Liebesbeziehung ist Manu gebunden an Zeit und Raum. Denn Richard reist, befeuert von seiner Mission, den Bedürftigen zu helfen, durch die ganze Welt, und entscheidet eigenmächtig, wann er seine Geliebte in Delhi besuchen wird und wie lange sie sich sehen können. Letztlich ist Richard auch derjenige, der aus Furcht vor dem (angeblichen) Verlust seiner Kinder die Beziehung mit Manu und damit ihre Zukunftsträume beendet. Die existentielle Einsamkeit der Ich-Erzählerin zeugt also nicht nur von ihrem Hadern mit den gesellschaftlichen Restriktionen, denen sie unterworfen ist, sondern auch von ihren unerfüllten Wünschen und Träumen. Die Sehnsucht nach dem abwesenden Geliebten ist damit auch als, notabene typisch romantizistischer, Wunsch nach Reisen, nach einer räumlichen und zeitlichen Ungebundenheit, nach Selbstbestimmtheit und Freiheit zu lesen.

Manu stellt sich und ihren Geliebten – ganz in der Tradition des *Chāyāvād* – nichtsdestotrotz als Seelenverwandte dar, deren Liebe Zeit und Raum zu überwinden und zu negieren vermag. Sie suggeriert, dass ihre Beziehung von einer tiefen Verbundenheit und starken Gefühlen getragen wird, was gerade auch in den zahlreichen und facettenreichen Gesprächen der beiden Liebenden, dem darin artikulierten Interesse an der inneren Befindlichkeit des Anderen und dem Wunsch nach einer persönlichen Entwicklung zum Ausdruck kommt. Doch im Unterschied zum *Chāyāvād*-Ideal wählt Richard für Manu keine Anredeformen wie *priyā* und *priyatmā*, da damit laut der Erzählerin eine Inbesitznahme des Partners einhergeht. Manu ihrerseits bezeichnet ihren Geliebten nicht als *svāmī* („Herr“), sondern verwendet diese Bezeichnung nur für ihren Mann bzw. in der Auseinandersetzung mit ihrer arrangierten Ehe, die, wie in Kapitel 6.1 dargelegt wurde, vom bürgerlichen Ideal der (gebildeten) *bhadra mahilā* und dem Element der Unterwerfung bestimmt ist.

Ganz im Einklang mit dem Ideal des *Chāyāvād* hingegen stellt die Erzählerin sich selbst als eine unabhängige, ihrem Geliebten ebenbürtige Frau dar, nach der sich ihr Gefährte vor Liebe und Sehnsucht verzehrt. Während Richard als (christlicher) Pfarrer eine tiefe, sein Leben grundlegend bestimmende Religiosität verkörpert, bezeichnet sich Manu, die in einem anderen kulturellen und religiösen Kontext verortet ist, als Atheistin und räumt der Religion in ihrem Alltag keinen Platz ein.<sup>519</sup>

In Übereinstimmung mit dem Liebesideal des *Chāyāvād* charakterisiert die Erzählerin sich selbst auch dadurch, dass sie weniger ihrer körperlichen Präsenz bzw. ihren Handlungen,

---

<sup>519</sup> Zur Frage der Religion siehe auch Kapitel 6.4.



sondern vielmehr ihrer Gefühlswelt und ihrem Intellekt Ausdruck verleiht. Die erotische Liebe ist zwar ein tragendes Element von Manus und Richards Beziehung, doch wird sie lediglich als kosmische Traumreisen, in der eine Naturmetaphorik dominiert, verklausuliert. Die Ich-Erzählerin rückt damit auch im Kontext der Sexualität das Gefühl einer emotional-geistigen Verbundenheit, die Raum und Zeit zu überwinden vermag, in den Vordergrund. Manus und Richards Liebe kann insofern als abstrakt und internalisiert bezeichnet werden, als sie weniger durch ihre sporadischen und kurzen Zusammenkünfte, als vielmehr von der Abwesenheit des geliebten Partners und der erdrückenden Notwendigkeit des Wartens bestimmt wird – und zwar von Manus, nicht Richards, einsamem Warten auf den abwesenden Geliebten.

Tritt Manu alleine bzw. ohne Richard an ihrer Seite auf, so repräsentiert sie sich in klarer Übereinstimmung mit dem *virah*-Ideal als einsame, verlassene Frau, die sich dem Schmerz und der Sehnsucht nach dem abwesenden Geliebten hingibt. Am Ende ihrer Erinnerungsreise imaginiert sie, gleich einer *virahinī*, heimliche Treffen mit Richard in der intimen, schützenden Dunkelheit einer Höhle und eines Feigenbaums. So wie in den Gedichten von Varmā die Lichtmetaphorik – das Dunkel der Nacht, der Schein des Mondes und die brennende Öllampe – für die Ausgestaltung der Figur der *virahinī* und des Motivs des sehnstüchtigen Wartens bedeutsam ist, sind auch in *Cittakobrā* Licht und Dunkelheit ein zentrales Element für die Nuancierung von Manus Beziehung zu Richard und für ihr einsames Warten. Doch in Abweichung von der Frauenfigur des *Chāyāvād* beschränkt sich die Erzählerin nicht nur darauf, vor einer Lichtquelle bzw. einer Öllampe über den abwesenden Geliebten zu kontemplieren, sondern vor einem Spiegel (dem Mittel zur Selbsterkenntnis, aber auch zur Selbsttäuschung par excellence), der von einer Kerze beleuchtet wird. Darüber hinaus vermag Manu, obschon sie Enttäuschung, Kummer, Bitterkeit und Zorn verspürt und sie intensiv über ihre Liebesbeziehung grübelt, weder den Schmerz der Trennung in eine positive Kraft zu verwandeln, noch ein Zusammengehörigkeitsgefühl mit dem Universum zu entwickeln.<sup>520</sup>

Wie die genaue Betrachtung von *Cittakobrā* zeigt, werden sowohl die Konzeption der Liebenden und die Thematik der Liebe sowie das *virah*-Liebesideal des *Chāyāvād* im Laufe des Romans modifiziert. Nachdem die Erzählerin im ersten Teil der Rahmenerzählung auf ihre existentielle Einsamkeit und ihre Perspektivenlosigkeit angedeutet hat, wird in Übereinstimmung mit dem Liebesideal des *Chāyāvād* in ihrer Gedankenreise zunächst suggeriert, dass die Liebe, die sie und Richard verbindet, derart stark und lebendig ist, dass sie glücklich vereint sein werden. Doch dieses Gefühl der Einheit und Zusammengehörigkeit mit

---

<sup>520</sup> Garg behauptet in ihrem Vorwort „*Merī taraf se*“ auf nicht recht überzeugende Weise, dass Manu nach dem Erlangen der erhabenen Liebe in ihrer Idealform den Blick nicht mehr auf ihr Inneres richte, sondern sich der Gesellschaft zuwende. Siehe dazu Kapitel 3.2.

dem abwesenden Geliebten wird zerstört, als der Spiegel bzw. das Bild, das sich Manu von Richard gemacht hat, gegen Ende der Erzählung zersplittert. Im zweiten Teil der Rahmenerzählung räumt die Erzählerin ein, dass die schmerzliche Trennung nicht mehr nur ein vorübergehender – und vielleicht auch ersehnter – Zustand des Wartens, sondern bittere Realität geworden ist. Durch die Schilderung, wie sie alleine auf einer grell beleuchteten, sich windenden Strasse in einer Einöde umherirrt, betont Manu ihre existentielle Einsamkeit: Sie ist ein fragmentiertes, vereinzelter und entfremdetes Individuum.

In diesem Zusammenhang lässt sich die Assoziation von *Cittakobrā* mit Texten des *Chāyāvād* denn auch nicht mehr aufrechterhalten. Stattdessen werden, wie in Kapitel 6.5 ausgeführt wird, Anleihen an andere literarische Strömungen der Hindi-Literatur, nämlich den Existentialismus bzw. das *Prayogvād* deutlich.

Im folgenden Kapitel wird zunächst aber nachgezeichnet, wie sich die Ich-Erzählerin nach dem Scheitern ihrer romantischen Liebesbeziehung dem literarischen Schreiben zuwendet und sich als Autorin von Gedichten, Kurzgeschichten und eines Romans einen Namen macht, diese Hinwendung zur Kreativität ihr jedoch nur vermeintlich einen (Aus)Weg in eine persönliche Form der Freiheit und Individualität zu bieten vermag.

### **6.3 Die Hinwendung zum literarischen Schreiben: Manu wird Autorin**

Wie in Kapitel 6.1 und 6.2 ausgeführt wurde, hadert die Ich-Erzählerin mit ihrer gesellschaftlichen Rolle, die im Wesentlichen dem im späten 19. Jh. ausgeprägten bürgerlich-viktorianischen Frauenbild der *bhadra mahilā* entspricht, und meint, in einer romantischen Liebesbeziehung und durch Entfaltung ihrer Gefühle eine persönliche Freiheit zu finden. Diese Imaginationen von Frau und Weiblichkeit – die Frau als ideale Ehefrau, Gefährtin und Mutter im Kontrast zur Frau als sehnsuchtsvoll wartende Geliebte – werden von der Erzählerin über weite Strecken des Romans gleichzeitig ausgelebt und mehrfach von ihr reflektiert.<sup>521</sup> Manu genießt in ihrem Leben zwar beträchtliche Freiheiten, da sie eine finanziell und gesellschaftlich privilegierte Position innehat, ein Hochschulstudium abgeschlossen hat, von ihrem Mann Anerkennung und Zuwendung erfährt, über viel freie Zeit verfügt und sie die Gelegenheit zu einer gefühlbasierten, ausschweifenden Beziehung zu nutzen bereit ist, doch ringt sie damit, dass die Gesellschaft von ihr unverändert die Erfüllung des Ideals der bürgerlichen Ehefrau einfordert. Weder die bürgerliche Liebe mit der Errungenschaft der rechtlichen Gleichstellung und dem Gebot der Bildung, noch die romantische Liebe, die von

---

<sup>521</sup> Zu Bildern von Frau und Weiblichkeit bzw. zur Frau als „imaginierendes“ – und eben nicht mehr bloss „imaginiertes“ – Subjekt, das sich eine eigene Vorstellung von Frau und Weiblichkeit erschafft, siehe Bovenschen 2003 (1979).

Freiheit und Selbstverwirklichung spricht, verhelfen ihr jedoch zu einer echten Unabhängigkeit. Denn nicht nur Manus arrangierte Ehe und ihr Alltag an der Seite ihres Mannes werden von einem Gefühl der existentiellen Einsamkeit und Leere, der Ernüchterung und Passivität bestimmt, sondern auch der Kontakt mit dem Geliebten im Rahmen ihrer romantischen Sehnsuchtsliebe. Manu begründet ihr unabhängiges Selbst letztlich weder durch die Interaktion mit den beiden Männern bzw. durch die beiden Beziehungsmodelle, die durch Maheś und Richard – auf eine recht stereotype – Weise repräsentiert werden, sondern durch die Hinwendung zu ihrem Geist und zur Autorschaft, womit gleichzeitig eine Distanzierung bzw. Relativierung des eigenen Körpers und der Gefühle einhergeht.

Da sich, wie in Kapitel 3 ausgeführt wurde, im Zuge der Rezeption von *Cittakobrā* der Fokus primär auf den (sexualisierten) Körper der weiblichen Hauptfigur richtete, und da die Autorin selbst sowie insbesondere auch Jainendra Kumār auf die für den Roman angeblich essentielle Dichotomie von Körper und Geist (*man aur tan kā dvait*) verwiesen hatten, wird im Folgenden die Frage erörtert, welche Relevanz dem Körper, der Emotion und dem Geist bzw. Intellekt beigemessen wird.

Die Ich-Erzählerin reflektiert ihre Leiblichkeit im Kontext ihrer gesellschaftlichen Rolle als Ehefrau der urbanen „middle class“ (aber nicht als Mutter). Der weibliche Körper ist dadurch charakterisiert, dass er funktionalisiert und als fragmentiert präsentiert wird, wobei Manu einen distanzierten Blick auf ihr Äusseres wirft. In auffälligem Kontrast zu dieser vergleichsweise nachgeordneten Bedeutung des Körpers steht Gargs Beharren auf einer (angeblich) grundlegenden Bedeutung der Körper-Geist-Dichotomie in *Cittakobrā*. Ihr Insistieren lässt sich vielleicht damit erklären, dass sie den Stellenwert des (weiblichen) Körpers und der Sexualität, die in der Rezeption im Zentrum des Interesses standen, nicht mehr zu entkräften vermochte, sondern, analog zur Thematik der Liebe, nur in einen anderen Zusammenhang stellen konnte. Im Rahmen ihrer Liebesbeziehung hingegen, die zu Beginn ihrer Erinnerungreise im Vordergrund steht, fokussiert die Ich-Erzählerin, ganz im Einklang mit dem Romantizismus, auf die Emotion und Sinnlichkeit, die Seele bzw. das Streben nach Seelenverbundenheit, die Suche nach Freiheit und Subjektivität, auf die Imagination und Transzendenz. Erst im Rahmen der romantischen Sehnsuchtsliebe, die in ihr das Gefühl einer geistig-intellektuellen Nähe zu Richard weckt, ist es Manu möglich, ihre Gefühle zu entfalten und ihre eigene Persönlichkeit zu erforschen.<sup>522</sup> Doch während der häufigen, quälend langen und de facto praktisch

---

<sup>522</sup> Zwar versucht Manu auch in ihrer Ehe ihre Emotionen zu ergründen und ihr Selbst zum Ausdruck zu bringen, doch ohne Erfolg – Maheś erwidert (angeblich) ihre Gefühle nicht, und ob sie nach der Aufführung des Stücks, für das sie zusammen mit Richard geprobt hatte, das Theaterspielen beibehält, wird nicht erwähnt.

permanenten Abwesenheit ihres Geliebten und insbesondere nach dem Scheitern ihrer romantischen Beziehung gesteht sie sich ein, dass auch das Ausleben ihrer Gefühle nicht ausreicht, um ihr eigenes Selbst zu finden. Manu realisiert zusehends, dass sie eine andere Position als diejenige der sehnsuchtsvoll wartenden Geliebten einnehmen muss, worauf sie – wie gerade im letzten Themenkomplex zum Ausdruck kommt – ihrem Geist bzw. ihrem Intellekt eine immer grössere Bedeutung beimisst.<sup>523</sup> Ihr Körper, der allmählich erstarrt und auf ihre Augen bzw. ihren Blick reduziert wird, fungiert nunmehr als eine Plattform für innere Monologe, in denen sie über ihre Befindlichkeit nachdenkt und ihre Gefühle für Richard am Leben bewahrt. Der Umstand, dass Manus Körperlichkeit im Zuge ihres einsamen Wartens an der Seite ihres Mannes weiter an Bedeutung verliert, wird durch ihr Sehnen nach gesellschaftlicher Isolation, der Überwindung des Körpers und dem Wunsch, die Zeit kontrollieren zu können, parallelisiert.

Diese Thematik der Entsagung wird nicht nur, wie in Kapitel 5.3 angesprochen, im Rahmen der Rahmenerzählung verhandelt, sondern gerade auch im dritten Themenkomplex, in dem Manus existentielle Einsamkeit an der Seite ihres Mannes und ihr Sehnen nach dem abwesenden Geliebten miteinander verschränkt werden.<sup>524</sup> In einer ersten Episode, in der die Erzählerin für die Familie ihres Mannes kocht, gibt sie sich in Gedanken ihrer Sehnsucht nach Richard hin. Sie sinniert über die Leere (*śūnya*) in ihrem Inneren und wünscht sich inständig, alleine, schweigend und gedankenverloren bzw. in einem Zustand völliger Versenkung in einer dunklen Ecke des Zimmers sitzen zu können (*akele kamre ke andhere kone mem... cupcāp... dhyānmagn... samādhisth...*). Sie wünscht sich inständig, ihren Körper verlassen (*śarīr tyāg dūṁgī*) und von einem Zustand des Bewusstseins (*hośohavās*) ins Unbewusstsein hinabsinken (*behoṣī*) zu können. In einer zweiten Episode, die direkt im Anschluss daran folgt, schildert Manu, wie sie die einzelnen Partien ihres Gesichts für eine Party, die sie mit Maheś besuchen wird, zurechtmacht. Während sie über die Vergänglichkeit und die Überwindung des Körpers

---

<sup>523</sup> Der Fokus auf den Geist bzw. die Darstellung der Frau als ein rational-intellektuelles Subjekt (cerebral self in a woman) in ihrem Werk diskutiert Garg in einem Interview mit Menon. Sie merkt an, dass ihr diese Schwerpunktsetzung den Vorwurf eingebracht habe, sie sei intellektuell (boudhik; intellectual), während von Frauen doch gemeinhin erwartet werde, dass sowohl sie selbst als auch ihre Werke durch Emotionalität, Sanftheit und Sinnlichkeit charakterisiert sein sollten. Siehe Kapitel 3.2.

<sup>524</sup> Garg hat sich auch im Rahmen eines Essays (Garg 2004a) mit der Thematik der Entsagung (*tyāg*) aus einer jainistischen Perspektive beschäftigt, wobei sie einerseits auf die für ihren Roman *Cittakobrā* angeblich wesentliche Dichotomie von Körper und Geist Bezug nimmt, die anhand der Schilderung des ehelichen Beischlafs veranschaulicht wird. Andererseits führt sie Jainendra Kumārs Roman *Tyāgpatra* an, in dem postuliert werde, dass nur Askese (*tyāg*) bzw. Entsagung (*aparigrah*) dem Individuum zu einer völligen Befreiung verhelfen könne. Siehe hierzu Kapitel 3.2. Gargs Interesse an dieser Thematik und ihre Wertschätzung von Kumārs literarischem Werk kommt auch dadurch zum Ausdruck, dass sie Rohini Chowdhurys Übersetzung von Kumārs *Tyāg patra*, die 2012 mit dem Titel *The Resignation* publiziert wurde, mit einem Nachwort versehen hat.

reflektiert, registriert sie, ebenso überrascht wie erfreut, dass ihr jugendliches Äusseres erste Zeichen der Alterung aufweist – der Anfang vom Ende einer langen Reise in eine Sackgasse (*band galī mem lambe saphar ke ant kī śuruāt*) ist damit gemacht.

Wie durch die Thematik des Ruhigwerdens, der Versenkung und der Entsagung (*tyāg*) einerseits sowie durch die Hoffnung auf einen Ausweg aus einer Sackgasse andererseits angedeutet wurde, konzentriert sich Manu zunehmend auf ihren Geist, womit eine Überwindung des Körpers und die Hinwendung zur Kreativität einhergeht. Die Ich-Erzählerin konstituiert ihr eigenes Selbst durch den Akt des Erinnerns, literarischen Schreibens und, letztlich, durch das Erzählen ihrer Geschichte, und nicht durch ein soziales oder politisches Engagement oder durch den Eintritt in die Berufswelt. Erst durch das Schreiben wird Manu handlungsfähig bzw. zum Subjekt: sie kann nun selbst Maheś und Richard als Objekte setzen und eine selbstbestimmte Form der Freiheit und Selbstbestimmtheit erlangen – oder doch nicht? Wie in Kapitel 6.1 und 6.2 im Zusammenhang mit der Suche nach einer Zukunftsperspektive angesprochen wurde, schickt Manu Richard im Laufe der Jahre offenbar unzählige Briefe und Gedichte. In ihrem ersten Gedicht, das sie zu Beginn ihrer romantischen Liebesbeziehung spontan zu Papier brachte und das Richard ganz unbekümmert an sich nahm, setzt sie sich mit ihrer emotionalen Befindlichkeit, nämlich dem Schwanken zwischen Enttäuschung, Niedergeschlagenheit und Überschwang auseinander. In einem weiteren Gedicht, das Maheś bei der Präsentation ihres ersten Gedichtbandes vorliest, und bei dem es sich angeblich um einen an Richard gerichteten Brief handelt, thematisiert sie anlässlich des 30. Jahrestages der Unabhängigkeit Indiens ihre Enttäuschung und Ernüchterung über die soziale, politische und wirtschaftliche Lage der indischen Nation. Die Ich-Erzählerin bezeichnet sich in diesem Zusammenhang als einen Menschen, der in seinem Inneren eine grenzenlose Leere (*asīm śūnya*) verspüre – ein erneuter Rekurs auf die Leere der Einöde des Epilogs, die sich in eine Leere (*śūnya*) ausdehnt.

Nach dem Scheitern ihrer Beziehung, als sie ihre Briefe und Gedichte dem abwesenden Geliebten nicht mehr zukommen lassen kann, wandelt sich Manu, notabene gerade nach dem Zersplittern des Spiegels, von der hoffnungsvoll wartenden Liebenden zur *virahiṇī* des *Chāyāvād* – zu einer Lyrikerin, die in ihren Gedichten über die Sehnsucht und über die Gewissheit, dass die Vereinigung nicht (mehr) stattfinden wird, reflektiert. Sie professionalisiert ihr Schreiben schliesslich insofern, als sie, nach der ersten Publikation von Gedichten/Briefen an den abwesenden Geliebten, im Laufe der Zeit einen weiteren Gedichtband, (fiktionale) Texte wie Kurzgeschichten sowie einen Roman veröffentlicht und schliesslich ihre eigene Geschichte erzählt.

Das Erzählen dient Manu dabei insofern als Mittel zur Ich-Findung, als die Narration bzw. die Konfrontation von erlebendem und erzählendem Ich sowie die Ausdehnung der Zeit zwischen Erzählgegenwart und der erzählten Zeit sinnstiftend wirkt. Kraft des Erzählens bzw. der Autorschaft taucht Manu aus der Dunkelheit auf – ein Bild, das sowohl in der „*Prakriyā*“ (siehe Kapitel 5.3) als auch in ihrem ersten Gedicht (siehe 5.2.2) entworfen wird.

Wie die Analyse des Romans bzw. der Blick auf die Rahmenerzählung zeigt, wird dieser (vermeintliche) Ausweg jedoch überschattet von einem Gefühl der Leere, der existentiellen Einsamkeit, von Melancholie, Sehnsucht und Rastlosigkeit.<sup>525</sup> In der Erzählgegenwart, in der die Erzählerin über den Akt des Erinnerns und der Narration sinniert, dominiert das Bild einer mäandernden Strasse in einer ausgedehnten Einöde bzw. einer Strasse, die sich ins Leere ausdehnt (*śūnya kī lambī vīrānī*), und in der die Sonne unerbittlich vom Himmel brennt. Das weibliche Ich sieht sich gezwungen, auf dieser Strasse bzw. in Raum und Zeit alleine und rastlos umherzustreifen, sich wehmütig und voller Sehnsucht erinnernd.<sup>526</sup> Wie oben ausgeführt, wird die Empfindung einer Leere, der Wunsch nach einem reglosen, schweigenden Verharren an einem Punkt, der Blick ins Innere, der Rückzug in die Gedanken bzw. die Konzentration auf den Geist, der Wunsch nach Dunkelheit und Entsagung, und der Verweis auf das Bild einer endlosen Strasse bereits im Laufe von Manus Erinnerungsreise artikuliert. Der Akt des Erzählens resultiert demnach nicht in einer echten Befreiung, sondern in einer Form der Entsagung, da die Erzählerin nach wie vor weder ein Gefühl der Zugehörigkeit zur Gesellschaft entwickeln kann, noch ihre Schwermut und Ruhelosigkeit zu lindern vermag. Am Ende ihrer Erinnerungsreise bzw. Erzählung angelangt, realisiert die Ich-Erzählerin und Autorin Manu, dass sie aus der gleissend hellen, weiten, unbeschriebenen und wüstenähnlichen Ebene (*vīrānī*) der Erzählgegenwart in eine unbestimmte Zukunft voranschreiten wird.<sup>527</sup>

---

<sup>525</sup> Gargs Ich-Erzählerin erinnert damit an die „gelehrte Frau“ in Bovenschens „Imaginationen von Weiblichkeit“. Wie dort mit Blick auf die deutsche Literatur des 18. Jh. vor der Romantik konstatiert wird, fristet die „gelehrte Frau“, die als Gegenmodell zur „empfindsamen Frau“ figuriert, mit ihrem Schreiben ein „Schattendasein“ – nicht nur, da sie als Autorin an den Rändern der Gesellschaft verbleibt, sondern auch, da sie durch die Hinwendung keine echte, sondern eben bloss eine überschattete Form der persönlichen Freiheit und Individualität findet. Bovenschen 2003 (1979).

<sup>526</sup> Prüfwert wäre, inwiefern mit dem Bild der ariden, grell erleuchteten Einöde, das in der Rahmenerzählung dominiert, auf Eliots *The Waste Land*, das als zentrales Werk des literarischen Modernismus in der Lyrik gilt, angespielt wird. In *Cittakobrā* wird an einer Stelle auf *The Waste Land* Bezug genommen: Als sich die beiden Liebenden während ihres ersten Treffens in Delhi auf dem Weg in eine Karikaturen-Ausstellung verirren, teilt Richard Manu mit, er wolle ihr schon seit langem aus Eliots *The Waste Land* vorlesen.

<sup>527</sup> Prüfwert wäre in diesem Zusammenhang, inwiefern die Ebene, die an eine Wüste erinnert, in Gargs Roman zur Reflexion über den Schreibprozess dient: „Die Erfahrung der Wüste [...] ist eine Erfahrung der Leere und Offenheit. Damit eignet sie sich in besonderem Maße als Gleichnis des poetischen Produktionsprozesses [...]“. Schmitz-Emans 2000: 136. Diese „produktionspoetische Thematik“ kann sich auf unterschiedliche Weise artikulieren, beispielsweise, indem die Wüste als

Im Zusammenhang mit der Thematik der weiblichen Autorschaft, die sich in diesem Zusammenhang stellt, wird im Folgenden diskutiert, ob in *Cittakobrā* die indische Emanzipationsbewegung oder feministische Anliegen aufgegriffen werden. Diese Frage wird geprüft, da, wie in Kapitel 3 ausgeführt wurde, im Zuge der Rezeption nicht nur die Erzählerin mit der Autorin gleichgesetzt wurde, sondern auch – auf pejorative Weise – der Vorwurf der „Frauenliteratur“<sup>528</sup> und der Belanglosigkeit geäußert wurde.

Im Zusammenhang mit der Konstitution des weiblichen Selbst hat Harish (2002) gezeigt, dass in autobiographischen Texten von Frauen, die nach der indischen Unabhängigkeit verfasst wurden, der Stellenwert der Bildung und einer beruflichen Tätigkeit sowie die Empfindung einer „schwesterlicher Zusammengehörigkeit“ (sisterhood) betont werden.<sup>529</sup> Durch die Abkehr von der Metapher der (Näh)Nadel (needle), die für das von einem bürgerlichen Wirkungsbereich bestimmte weibliche Selbst steht, und der Hinwendung zum Stift (pen), durch den der von Männern dominierte Bereich der Bildung, der sozialen Arbeit, des öffentlichen Leben und des Schreibens symbolisiert wird, zeigt sich eine emanzipatorische Bewegung: „It

---

„Imaginationsraum“ aufgefasst wird oder als „leere Fläche für Beschriftungen“: „Die Leere der Wüste macht sie überdies zum Analogon des weißen Blattes, mit dem sich der Schreibende auseinanderzusetzen hat, dem er etwas entgegensetzen muß, wenn denn Literatur entstehen soll. [...] die Konfrontation mit dem weißen Blatt erinnert diesen daran, daß sein Beginn letztlich ein Beginn im Grundlosen ist. Wie anfangen? – warum schreiben? – und mit welchem Ziel?“ Ibid., 136-137. In *Cittakobrā* wird auf diese Thematik an zwei Stellen angespielt: Während ihrer metaphysischen Traumreise mit dem Geliebten verweist die Ich-Erzählerin unter anderem auch auf eine verborgene Oase mitten in der Sahara – wobei notabene just in diesem Kontext die Namen der beiden Hauptfiguren genannt werden bzw. die Ich-Erzählerin mit ihrem Eigennamen bezeichnet wird (...*hām, yah sahārā registān ke bīc chipā nakhlistān hai... dūr tak ret hī ret... bīc mem do śabd... manu... ricard...*). Als die Erzählerin in ihrem Zimmer vor dem Spiegel mit Richard spricht und über die Hinwendung zum literarischen Schreiben reflektiert, schildert sie, wie sie in der Wüste (*registān*) unter einer unerbittlichen Sonne im Sand monatelang nach etwas sucht, das sehr tief versteckt ist (*retīle kagārom ke garbha mem, bahut andar*). In diesem Land, in dem nie Dunkelheit herrscht, findet sie, nachdem sie erschöpft in einen tiefen Schlaf gefallen ist, beim Aufwachen ein weiteres Buch (*ek aur kitāb*) im Schrank vor. In diesem Zusammenhang parallelisiert die Erzählerin folglich das Graben in der Wüste mit der Produktion eines Textes. Die Wüste erinnert damit an ein, wie Schmitz-Emans formuliert, „Gleichnis für Lesen, Leben und Schreiben“, und der Schreibprozess kann durch die „Deutung des Textes als Spur in der Wüste“ mit einer Wüstenwanderung analogisiert werden (Ibid., 137-139). Im zweiten Teil der Rahmenerzählung ähnelt die Einöde (*vīrānī*) einer Wüste, in der die Erzählerin einsam und ohne Ziel auf einer mäandernden Strasse umherstreift. Mit Blick auf die Orientierungs- und Perspektivenlosigkeit des Schreibenden heisst es bei Schmitz-Emans: „Der Weg des Schreibenden, der auf dem Papier seine Spuren hinterläßt, [...] ist [...] ein Wüstengang im Zeichen der Fragen und der Orientierungslosigkeit: ein Herumirren in jener Wüste von Möglichkeiten, deren plausibelste Chiffre das weiße Blatt ist. Die Kehrseite jenes Ohnmachtgefühls, mit dem der Schriftsteller durch die Wüste des Schreibbaren irrt, ist die Aussicht auf unendliche Erneuerung des Textes: In der Wüste sind die Wege nie erschöpfbar.“ Ibid. 137-138.

<sup>528</sup> Einen Überblick über die Produktionsbedingungen von indischen Literaturen, über die Mechanismen der Literaturkritik, über die Problematik der Kanonbildung und über die Auseinandersetzung mit gesellschaftspolitischen Bewegungen im Zusammenhang mit Texten, die von Frauen in indischen Regionalsprachen verfasst wurden, findet sich in Tharu/Lalita 1995.

<sup>529</sup> Harish 2002: 168.

is a journey from needle to pen, from the margins to the mainstream, from the private to the public, from the object position to the subject position and from powerlessness to authority [...].<sup>530</sup>

Harishs These, dass die Verfasserinnen dieser Autobiographien grundsätzlich dieselbe Agenda verfolgten, und dass die Konstitution eines eigenständigen weiblichen Selbst nur durch die Ersetzung, nicht aber durch eine Gleichzeitigkeit, von verschiedenen gesellschaftlichen Rollen und Identitäten erfolgt, ist per se problematisch. Im Kontext des Romans *Cittakobrā* zeigt sich ausserdem, dass die Ich-Erzählerin zwar (flüchtig) in Betracht zieht, einen Beruf zu ergreifen, sie dem Ideal der bürgerlichen Ehefrau letztlich aber verhaftet bleibt. Wenngleich sie das Ziel der (gar universitären) Bildung bereits erreicht hat, tritt sie weder in die ausserhäusliche Arbeitswelt ein, noch engagiert sie sich in einer politischen oder sozialen Bewegung, noch stellt sie ernsthaft ihre Rolle als Hausfrau oder ihre Ehe zur Diskussion, noch verlässt sie ihren Mann. Der Umstand, dass für sie das literarische Schreiben eine wehmütige, an der Vergangenheit orientierten Form der Auseinandersetzung mit sich selbst bedeutet, und nicht eine Form des Hinaustretens in eine berufliche Zukunft, kommt auch dadurch zum Ausdruck, dass weder die Umstände erläutert werden, wie sie kurze Zeit nach dem Scheitern der Beziehung mit Richard ihre Briefe bzw. Gedichte zu einem Gedichtband kompiliert und diesen von einem Verlag publizieren lässt, noch die Entstehungsbedingungen und Reaktionen auf ihre später veröffentlichten Bücher geschildert werden.

Die Ich-Erzählerin Manu entwickelt im Zuge des Schreibens kein „kollektives Bewusstsein“ (collective consciousness) mit anderen Frauen (umso weniger, als in ihrer Erzählung keine anderen Frauen als Figuren oder Objekte ihrer Gedanken auftreten), sondern fokussiert ausschliesslich auf ihre existentielle Einsamkeit. Auch als Schriftstellerin/Erzählerin verharrt sie am Rande der Gesellschaft, und obschon sie sich die öffentliche bzw. ausserhäusliche Sphäre zu einem gewissen Grad erschliessen kann, richtet sich ihre Aufmerksamkeit unverändert auf ihr Inneres.

Im Zusammenhang mit diesem exklusiven Fokus auf die innere Befindlichkeit eines weiblichen Ichs soll deshalb in einem nächsten Kapitel erörtert werden, auf welche konkreten gesellschaftspolitischen Ereignisse in *Cittakobrā* überhaupt Bezug genommen wird, und inwiefern kulturelle sowie religiöse Unterschiede zwischen Indien und dem „Westen“ thematisiert werden.

---

<sup>530</sup> Ibid., 162.



#### 6.4 Thematisierung von Gesellschaft, Kultur und Religion in *Cittakobrā*

Wie bislang ausgeführt, setzt sich die Ich-Erzählerin Manu vor allem mit ihrer persönlichen Befindlichkeit, mit verschiedenen Liebes- und Beziehungsidealen sowie mit der Hinwendung zu einem literarischen Engagement als einer (vermeintlichen) persönlichen Form der Freiheit und Individualität auseinander. Doch in welchem Zusammenhang beschäftigt sich die Ich-Erzählerin in *Cittakobrā* auch mit der sozialen, politischen und wirtschaftlichen Lage Indiens, der Frage einer politisch-gesellschaftlichen Freiheit und Selbstbestimmtheit, mit der Emanzipation der Frau und der indischen Frauenbewegung, sowie Fragen nach kulturellen und religiösen Unterschieden zwischen Indien und dem „Westen“?

Während einer Theaterprobe zu Beginn ihrer Bekanntschaft unterhält sich Manu mit Richard über seine Herkunft. Da sie sein Insistieren darauf, er sei Schotte (*skāṭ*) und nicht etwa Engländer (*aṁgrej*), nicht recht nachvollziehen kann, wird klar, dass sie die Geschichte von Grossbritannien als derjenigen Nation, die einst als Kolonialmacht über Indien herrschte, nur rudimentär kennt. Sie merkt in diesem Zusammenhang schliesslich recht unbedarft an, dass sie sich erinnere an „die schottische Königin Maria“ (*merī kvīn āph skāṭs*), an „irgendeinen englischen König Charles I.“ (*iṁglaiṇḍ kā koī ek bādśāh cārḷs pharṣṭ*) an „einen James I.“ (*koī ek jems pharṣṭ*), an den aus dem Jahr 1971 stammenden Film *Mary, Queen of Scots* (*‘merī kvīn āph skāṭs’*) sowie an die Eigenheit der Schotten, einen Kilt (*kilṭ*) zu tragen und Dudelsack (*baigpāip*) zu spielen.<sup>531</sup>

Im Laufe ihres ersten Treffens in Delhi sprechen die beiden Liebenden über die Religion bzw. Richards Verhältnis zur Kirche und über seinen christlichen Glauben. Manu merkt an, dass sie Atheistin (*nāstik*) sei – so wie all jene, die sich von durchdringenden Blicken (*ṭak lagī dṛṣṭi se*) fürchten und Schuldgefühle (*aparādh-bhāvnā*) hegen. Auf ihre Frage, warum er denn Pfarrer (*carc kā pādrī*) geworden sei, erläutert Richard anhand einer (nicht bestimmbaren) Kurzgeschichte von Bertolt Brecht (*brekht kī vah laghukathā*), dass er sich als Wohltäter (*paropkārī*) sehe. Mit Hilfe der Kirche (*carc ke jarie*) könne er seine beiden Leidenschaften (*śauk*) ausleben, nämlich die Welt zu bereisen (*duniyā-bhar meṁ ghūmnā*) und den Menschen zu helfen (*logom kī madad karnā*). Nachdem sie sich offenbar geliebt haben, will Manu von

---

<sup>531</sup> Garg 1986: 31-37. Auf ihren unterschiedlichen kulturellen Hintergrund bzw. die problematische Rolle der britischen Kolonialmacht auf dem indischen Subkontinent spielt Manu auch an, als sie von einem ihrer seltenen Spaziergänge mit Richard durch Delhi berichtet. Als sie und ihr britischer Geliebter am Khooni Darvaza („Das blutige Tor“) daran erinnert werden, dass dort während der Mutiny 1857 mehrere Mitglieder der Mogul-Dynastie von einem britischen Soldaten ermordet worden waren, verstummen sie, bedrückt von der Wahrnehmung eines tiefen Grabens der sich angesichts der kolonialen Vergangenheit zwischen ihnen öffnet (*kitnī dūr ham cupcāp calte rahe. kanāṭ ples pīche chūṭ gayā. ham phirojśāh koṭlā kī taraph nikal gae. “yah khūnī darvājā hai”, maimne kahā. “jāntā hūm”, usne dhīme se kahā. hamārī dūrī sadiyām lāmgh gaī. ham cupcāp āge baṛhte rahe. sāth, par alag.*) Ibid., 54.

ihm wissen, ob er sich an das 7. Gebot (*sātvām kamāṃdmeṃ*) – also an das Gebot „Du sollst nicht ehebrechen“ – erinnere. Richard bejaht dies und merkt an, mit ihr und mit Gott zusammen zu sein, sei für ihn dasselbe (*tumhāre sāth honā aur bhagvān ke sāth honā ek hī bāt hai*). Er offenbart Manu, die diese Äusserung etwas schockiert als Blasphemie (*blāsphaimī*) bezeichnet, dass er sich vor ihr und Gott nicht für seine Gefühle schäme.<sup>532</sup>

Ebenfalls während ihres ersten Treffens in Delhi sprechen die beiden Liebenden über Richards nahendes Engagement in einem Flüchtlingslager in Bangladesh. Mit der Erwähnung dieser Flüchtlingsströme wird auf den Unabhängigkeitskrieg zwischen Bangladesh und Pakistan im Jahr 1971 angespielt, der zur Abspaltung des damaligen Ost-Pakistans von West-Pakistan führte bzw. die Gründung des Staates Bangladesh zur Folge hatte. Manu erzählt, wie sie von Bildern der notleidenden Menschen gepeinigt wird, und fragt sich verzweifelt, weshalb sie und ihr Umfeld sich angesichts dieses Dramas nicht um die Flüchtlinge kümmern. Sie beschliesst, Richard zu begleiten und zu unterstützen, doch da ihre Tochter schwer erkrankt, scheitert dieses Vorhaben – zu ihrer grossen Erleichterung, da sie sich insgeheim vor diesem Unterfangen gefürchtet hatte und nun bei ihrer Familie verbleiben kann.<sup>533</sup>

Am Tag vor Richards Abreise nach Bangladesh beschliesst das Liebespaar, die Gedenkstätte Gandhis (*gāṃdhī-darśan*) zu besuchen. Richard, der europäische Geistliche, bezeichnet Gandhi, Christus und Marx als seine Idole (*gāṃdhī, krāisṭ aur mārks, tīnom mere ādarś haim*), und diskutiert mit Manu, die ja mit einem indischen Kleinindustriellen verheiratet ist, darüber, ob Jesus Christus als der erste Kommunist (*pahlā kamyunist*) Europas (*yūrop*) oder gar der ganzen Welt bezeichnet werden könne. Richard begründet dies damit, dass Christus doch gesagt habe, dass man nur zu Gott komme, wenn man seinen Besitz verkaufe und unter den Armen verteile, aber nicht durch das blosses Befolgen der Gebote (*sirph kamāṃdmaiṃṭs māṅkar*). Sie debattieren darüber, ob Christus die Armen zu einer Revolution (*vidroh*) aufgerufen habe, und sprechen über Gandhis und Marx' Auseinandersetzung mit der Überwindung der blinden Industrialisierung des Kapitalismus (*pūmjīvād ke andhādhundh yantrīkaraṇ*). Richard erklärt Manu, dass die Revolution laut Marx unvermeidlich sei (*vidroh anirvāy*) und diese in der Ideologie des Kommunismus (*kamyunizm yā sāmyavād*) fusse. Gandhi hingegen habe dafür plädiert, den Weg zur Kleinindustrie (*choṭe udyogom*) und zu selbstbewirtschafteten bäuerlichen Betrieben (*khudkāṣṭa khetī*) einzuschlagen. Er habe die Menschen gelehrt, mit Gottes Hilfe die dämonische Herrschaft zu besiegen (*īśvar kī madad se rākṣasī niyati ko pachāṛne*). Richard behauptet, dass Westeuropa im eisernen Griff des

---

<sup>532</sup> Ibid., 46-50.

<sup>533</sup> Ibid., 63-67.

Kapitalismus (*paścimī yūrop us niyati kī muṭṭhī meṁ*) liege und sie deswegen einen Marx oder Jesus Christus bräuchten. Auf seine Bemerkung, dass für Indien (*hindustān*) immer noch Hoffnung bestehe, wenn im Sinne Gandhis gehandelt würde, wendet Manu ein, dass der Zeitpunkt dazu verpasst worden sei. Richard behauptet anschliessend, dass man sich Karikaturen der Ausgebeuteten (*śoṣitoṁ ke banāe kārṭūn*) ansehen müsse, um das echte Wesen einer Nation (*kisī kaum kā saccā svarūp*) zu erfassen, und er deswegen die Ausstellung im *Gandhi Darshan* besuchen wolle. Als sie sich unterwegs nicht über den schnellsten Weg zur Ausstellung einigen können, schlägt ihre angeregte Diskussion in einen heftigen Streit um. Da Richard einem Wegweiser nicht traut, wirft Manu ihm vor, er hege eine imperialistische Mentalität (*tum logom kī sāmrajyavādī mānsiktā*) und sei voller Vorurteile, Defekte und Ungerechtigkeiten (*pūrvagrah, vikṛti aur anyāy*). Richard folgt der erbosten Manu, die in Richtung des Wegweisers vorangeht, bis sie schliesslich in unwegsamem Gelände stranden. Er versucht sie mit der Bemerkung aufzuheitern, dass er ihr aus dem Gedicht *The Waste Land* von T. S. Eliot (*īliyaṭ kā vestlāiṇḍ*) vorlesen wolle, da sie nun in eine Sackgasse (*daid-eṇḍ*) geraten seien, was aber zu einem verdammten Liebespaar (*abhiśapt premiyom ke anurūp*) wie ihnen passe.<sup>534</sup> Erneut bezichtigt Manu ihn der Überheblichkeit, und nachdem Richard sich gegen ihre Anwürfe verteidigt hat, gehen sie schliesslich versöhnt auf demselben Weg zurück.<sup>535</sup>

Als die Ich-Erzählerin sich vor dem Spiegel für eine Party zurechtmacht, die sie mit ihrem Mann besuchen wird, kritisiert sie in Gedanken die geschäftlichen Tätigkeiten des Gastgebers, einem Kollegen ihres Mannes, und damit auch die wirtschaftlichen Maximen, die in Indien herrschen.<sup>536</sup> Dieser Khoslā, der wie Maheś ein Kleinindustrieller (*laghu udyogpati*) sei, habe für die höchste Produktion bzw. den grössten Gewinn (*sarvādhik utpādan yānī sarvādhik lābh*)

<sup>534</sup> Zur Symbolik der Sackgasse und zu Richards Wahrnehmung, dass er und Manu von der Gesellschaft verdammt worden seien, siehe Kapitel 5.2.2, Analyse von Erzähleinheit 25.

<sup>535</sup> Ibid., 80-86.

<sup>536</sup> Die Ich-Erzählerin dürfte sich in diesem Zusammenhang auf die Wirtschaftspolitik von Jawaharlal Nehru, dem ersten Ministerpräsidenten Indiens nach der Unabhängigkeit, beziehen. Nehru, der die wirtschaftliche Rückständigkeit Indiens überwinden wollte, sah eine geplante Wirtschaft (planned economy) vor und liess Fünfjahrespläne formulieren. Der erste Fünfjahresplan (1951-1956) zielte auf die Landwirtschaft ab, während der zweite (1956-1961) auf die Industrie, im Besonderen auf die Schwerindustrie (Stahl und Eisen), fokussierte. Tatsächlich florierten zunächst Industrie und Landwirtschaft, doch wurde das Wachstum gebremst durch die grassierende Ineffizienz und das Bevölkerungswachstum. Parallel zum Wirtschaftswachstum wurde auch eine Verbesserung der Situation der Frauen avisiert, doch obschon die rechtliche Gleichstellung erreicht wurde, verbesserten sich die Lebensbedingungen von Frauen gerade im ländlichen Indien nicht signifikant – ein Missstand, der, wie bereits erwähnt, auch im *Toward Equality*-Bericht aufgegriffen wurde. Metcalf/Metcalf 2002: 240-242. Diese Problematik wird in *Cittakobrā* insofern aufgegriffen, als Manu, die in dieser Erzähleinheit ja vor dem Spiegel sitzt, nicht nur über die wirtschaftlichen Tätigkeiten ihres Mannes nachdenkt, sondern auch die normativen bürgerlichen Idealbilder von Frau und Weiblichkeit, die nach wie vor auf sie einwirken, reflektiert.

von der Regierung einen Preis bekommen. Manu mokiert sich in diesem Zusammenhang darüber, dass die Grossindustriellen als Ausbeuter (*śoṣak*) beschimpft, Kleinindustrielle hingegen von der Regierung als Diener des Landes (*deśsevak*) gelobt würden. Wegen des Wettbewerbsdrucks würden die Kleinindustriellen tiefe Löhne zahlen, wogegen jedoch niemand protestiere, da dies Usus sei. Eine Dinnerparty mit Cocktails, wie sie heute von Herrn und Frau Khoslā gegeben werde, sei eine gute Gelegenheit, die erzielten Profite den Aktieninhabern vorzuenthalten (*atirikt lābh ko śeyar holdars ke pañjom se bacāne*) – man müsse nur zwei, drei Feste feiern, um die Gewinne wieder zu verteilen (*do-cār dāvatem dekar atīśay rāśi ko nibatā dālo*).<sup>537</sup>

Als Richard die Beziehung zu Manu auflöst, begründet er sein Fernbleiben und sein Schweigen in den vorangehenden zwei Jahren mit der Emergency (*emarjemsī*). Während dieses Ausnahmezustandes, der 1975 von Indira Gandhi ausgerufen wurde und bis 1977 dauerte, wurde die indische Gesellschaft mit verschiedenen Formen der Repression konfrontiert.<sup>538</sup> Richard erklärt Manu, dass er wegen der Emergency weder nach Indien reisen konnte, noch ihr Briefe schreiben wollte, um ihr nicht zu schaden – schliesslich seien ja alle Ausländer als Spione wahrgenommen worden.<sup>539</sup> Bezeichnenderweise erwähnt die Ich-Erzählerin den Ausnahmezustand nur im Zusammenhang mit ihrer romantischen Liebesbeziehung als (vermeintlichem) Grund für die Separierung der beiden Liebenden, aber nicht im Zusammenhang mit Maheś' beruflicher Tätigkeit als Kleinindustriellen.

Nach dem Scheitern ihrer romantischen Liebesbeziehung veröffentlicht die Ich-Erzählerin ihren ersten Gedichtband, wobei die darin enthaltenen Texte angeblich als an Richard gerichtete Briefe zu verstehen sind. Maheś liest bei der Buchvernissage eines ihrer Gedichte vor, in dem Manu ihre Enttäuschung und Ernüchterung über die soziale, politische und ökonomische Lage der indischen Nation anlässlich des 30. Jahrestages der Unabhängigkeit Indiens artikuliert und die Frage der Freiheit und Selbstbestimmtheit auf einer gesellschaftlich-politischen Ebene

---

<sup>537</sup> Ibid., 119-120.

<sup>538</sup> Als 1971 Indira Gandhis Wahlen wegen Korruptionsvorwürfen für ungültig erklärt wurden, rief sie, anstatt zurückzutreten, am 26. Juni 1975 den Ausnahmezustand (emergency) aus, womit sie sich ihr politisches Leben sichern wollte, umso mehr, als die Opposition aufgrund der grassierenden Nahrungsmittelknappheit und wachsenden Arbeitslosigkeit grossen Zulauf erhielt: „Under the emergency regulations all civil liberties [...] were suspended; rigorous press censorship was brought into force; opposition political parties were banned; tens of thousands of Mrs Gandhi's opponents were unceremoniously thrown into jail; and the parliamentary elections set for March 1976 were postponed. In July, Parliament was convened to enact a constitutional amendment exonerating Mrs Gandhi retrospectively from any charges of electoral malpractice.“; Ibid., 250. Für zusätzliche Kritik und die Empfindung einer Desillusionierung (disillusionment) trugen auch die von Indira Gandhi angeordneten Räumungen von Slums in Delhi und die Anordnung von Zwangssterilisationen, um das Bevölkerungswachstum zu bremsen, bei. Ibid., 250-252.

<sup>539</sup> Garg 1986: 134.

streift.<sup>540</sup> In diesem Gedicht werden verschiedene gesellschaftliche Missstände während der Nationalismusbewegung und nach der Unabhängigkeit, wie Arbeitslosigkeit, Hunger, Korruption und Aufstände der indischen Bauern wegen Getreideknappheit, die niedergeschlagen worden waren<sup>541</sup>, kritisiert sowie an das Massaker in Amritsar<sup>542</sup> und an die grosse Hungersnot in Bengalen in 1943<sup>543</sup> erinnert. In diesem Kontext wird nicht nur die politische Elite und ihr Gebaren angeprangert, sondern auch beklagt, dass Indien nach der Unabhängigkeit 1947 keine echte Befreiung erlangt habe. Nur im Rahmen dieses Gedichts, das ja angeblich als ein an ein europäisches Gegenüber gerichteter Brief zu verstehen ist, wird in *Cittakobrā* auf eine fiktionalisierende und distanzierende Weise die Enttäuschung und Desillusionierung (*mohbhang*) eines weiblichen Individuums der urbanen „middle class“ über

---

<sup>540</sup> Manus Gedicht, das die Befindlichkeit der indischen Gesellschaft im Jahr 1977 thematisiert, mag auf die Phase der „Indira Raj“, der populistischen Alleinherrschaft von Indira Gandhi, anspielen. Gandhi, die 1966 nach dem Tod ihres Vaters Jawaharlal Nehru und einem Zwischenspiel von Lal Bahadur Shastri Premierministerin wurde, sah sich zunächst mit zwei Wirtschaftskrisen konfrontiert, nämlich Ernteeinbussen aufgrund des ausgefallenen Monsunregens (1965) und einer drohenden Hungersnot wegen einer Dürre (1966), die nur durch Nahrungsmittelimporte abgewendet werden konnte. Gandhi, die aufgrund dieser Erfahrung die Landwirtschaft weiter fördern wollte, nachdem Nehru bereits erste (erfolglose) Agrarreformen initiiert hatte, propagierte mit Hilfe der amerikanischen Ford Foundation die „Grüne Revolution“, in welcher Hohertragssorten von Getreide eingesetzt wurden. Nachdem zunächst hohe Wachstumsraten erzielt wurden, stagnierte die Landwirtschaft bis in die frühen 1970er Jahre. In diesen Jahren verschärften sich die bestehenden sozialen Ungerechtigkeiten, da die Kleinbauern nicht an dieser Reform partizipieren konnten, und wurden Proteste von Studenten, Arbeitern, Armen und Landlosen laut. Bei den Wahlen 1967 musste die Kongresspartei herbe Verluste einstecken, worauf Indira Gandhi ihre eigene Partei, die Congress (I) Party, gründete und Allianzen mit anderen Parteien schmiedete, um im Amt bleiben zu können. Bei den Wahlen 1971, die Gandhi unter das Motto „garibi hatao“ („Besiegt die Armut“) stellte, errang sie einen bedeutenden Sieg. Anschliessend verbuchte sie einige innenpolitische Erfolge und war auch im Krieg 1971 gegen Pakistan siegreich, der zur Gründung Bangladeshs führte und Indiens Vorherrschaft auf dem Subkontinent herbeiführte. Doch trotz zwei Jahrzehnten geplanten Wirtschaftswachstums konnte die Armut nicht besiegt werden, und aufgrund Nahrungsmittelknappheit und der weiter anwachsenden Arbeitslosigkeit erstarkte die Oppositionsbewegung. Als Gandhis Wahlsieg 1971 wegen Korruption für ungültig erklärt wurden, rief sie am 26. Juni 1975 den Ausnahmezustand (emergency) aus, womit sie sich ihr politisches Leben sichern wollte. 1977 versuchte sie mittels der von ihr angesetzten Wahlen ihr Notstandsregime zu bestätigen, unterlag jedoch der Opposition, worauf der Ausnahmezustand aufgehoben wurde. Metcalf/Metcalf 2002: 245-252.

<sup>541</sup> Damit dürfte die unmittelbar nach der Unabhängigkeit formierten Bauernaufstände gemeint sein, die häufig von Kommunisten geführt wurden und sich gegen die Vorherrschaft der konservativen Elite innerhalb der Kongresspartei und der Muslim League wandten. Besonders bekannt wurde die Tebhaga-Bewegung in Bengalen und der Telanga-Aufstand in Hyderabad. Ibid., 219.

<sup>542</sup> Das Massaker von Amritsar, auch Jallianwala-Bagh-Massaker genannt, wurde am 13. April 1919 in der nordindischen Stadt Amritsar von britischen Soldaten und Gurkhas an Sikhs, Muslimen und Hindus verübt, die für die Unabhängigkeit Indiens protestierten. In diesem Massaker verloren etwa 370 Menschen ihr Leben, über 1000 wurden verletzt. Ibid., 166-167.

<sup>543</sup> Während der Hungersnot 1943 in Bengalen starben etwa 2 Millionen Menschen infolge administrativen Versagens. Da der Import von Reis aus Burma zum Erliegen kam, hatte die britische Regierung angeordnet, die Reisernte in die Städte zu transferieren, um die Versorgung des Militärs und der Bevölkerung Kalkuttas zu sichern. Ibid., 206.

eine Unabhängigkeitswerdung thematisiert, die nur auf der politischen Ebene, aber nicht auf der gesellschaftlichen oder privaten Ebene erfolgt.

In dieser Erzähleinheit setzt sich die Ich-Erzählerin aber nicht nur mit gesellschaftspolitischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen auseinander, sondern auch mit Fragen kultureller Differenz. Dies kommt in einer Szene zum Ausdruck, in der einige ebenfalls an der Buchvernissage anwesende Männer mit Blick auf den Titel von Manus Gedichtband, *Das Herz eines Zigeuners (jipsī-man)*, den Einfluss der Romantik bzw. einer westlichen Sensibilität (*paścimī samvednā*) diskutieren. Manu, die anhand der Widmung *Für einen Zigeuner (ek jipsī ke nām)* in ihrem Buch selbst an ein europäisches Gegenüber, nämlich Richard, appelliert, versucht ihre Gesprächspartner erfolglos daran zu erinnern, dass der Zigeuner ursprünglich doch aus Indien stamme. Ihr wird jedoch entgegengehalten, dass sie doch schon vor langer Zeit von hier – gemeint ist Indien – vertrieben worden seien und im Westen (*paścim*) Zuflucht gefunden hätten. Da die Erzählerin in der Wahrnehmung dieser Männer eine „(westliche) Romantik“ und eine „westliche Sensibilität“ vertritt, wird ihr in Übereinstimmung mit dem Stereotyp, der Zigeuner versinnbildliche eine nomadische, exotische Existenz abseits bürgerlicher Normen, implizit auch unterstellt, sie wende sich als Schriftstellerin gegen die eigene (indische) Gesellschaft, wobei ihr gleichzeitig Entfremdung und Verwestlichung unterstellt wird<sup>544</sup> – ein Vorwurf, der im Zuge der Rezeption des Romans *Cittakobrā* auch gegenüber der Autorin Garg erhoben wurde.

Als die Ich-Erzählerin gegen Ende ihrer Erinnerungsreise alleine in ihrem dämmrigen Zimmer sitzt und das langersehnte Treffen mit dem abwesenden Geliebten vor ihrem geistigen Auge inszeniert, sinniert sie über die Gottlosigkeit der Gesellschaft, die nun selbst die volle Verantwortung für ihr Tun übernommen habe. Im Zusammenhang mit dem Ehebruch, den sie und Richard begangen haben, und der Verhandelbarkeit von Wertvorstellungen, die dem Individuum nun möglich ist, setzt sie sich mit dem Grad der Zivilisiertheit bzw. Kultiviertheit (*sabhyatā*) einer Gesellschaft auseinander. Der Verlust des Glaubens an Gott (*bhagvān-bharose [sic!]*) und die Annahme einer Nicht-Existenz Gottes habe dazu geführt, dass der Mensch zivilisiert bzw. kultiviert (*sabhya*) geworden sei. Er trage nun selbst die Verantwortung für sein Handeln und fälle auch selbst sein Urteil, doch gipfelt dies in zweifelhaften Auswüchsen. Die Ich-Erzählerin bezieht sich in diesem Zusammenhang auf den Ausbruch des 2. Weltkrieges bzw. Hitlers Proklamation, die jüdische Rasse in Europa zu vernichten, und deutet auf die imperialistische Hegemonie Englands in Indien an.

---

<sup>544</sup> Im Zusammenhang mit dem unterschwelligem Vorwurf, Manu lehne die Gesellschaft ab, wird auch deutlich, weshalb im selben Atemzug neben dem Zigeuner auch der Hippy (*hippī*) – der, so das Stereotyp, diese Haltung ebenfalls verkörpert – erwähnt wird. Garg 1986: 155-161.

Wie diese Passagen aus *Cittakobrā* belegen, beschäftigt sich die Ich-Erzählerin nur punktuell und auf eine eher flüchtige Weise mit der sozialen, politischen und wirtschaftlichen Lage Indiens, der Frage einer politisch-gesellschaftlichen Freiheit sowie kulturellen und religiösen Unterschieden zwischen Indien und dem „Westen“. Diese Auseinandersetzung erfolgt ausserdem nur in Gesprächen mit Richard, der durch seine Einschätzungen und Kommentare den Meinungs Austausch zudem dominiert, während sie sich tendenziell in der Rolle der Fragenden wiederfindet. Die Ich-Erzählerin setzt sich folglich in Reaktion auf Richards Appelle mit der eigenen bzw. indischen Geschichte, Politik und Gesellschaft auseinander.

Die Beziehung mit dem (mehrheitlich imaginierten) europäischen Geliebten ist auch der einzige Rahmen, in dem sich die Erzählerin mit der Frage der Religion beschäftigt. Zu Beginn der Erzählung bekundet Manu, die sich selbst als Atheistin bezeichnet und keine religiösen Praktiken erwähnt, in ihren Gesprächen mit Richard, der als Pfarrer und Missionar tätig ist, ein intellektuelles Interesse an seinem Zugang zur Religion bzw. zu seiner Religiosität. Im Laufe der Erzählung setzt sich die Ich-Erzählerin immer dezidierter mit Themenstellungen auseinander, die in einen religiösen Kontext gesetzt werden können, nämlich ihrer Sehnsucht nach Entsagung und ihrer Suche nach einem Ausweg – eine Auseinandersetzung, die in den beiden letzten Erzähleinheiten ihrer Erinnerungsreise verdichtet wird. So reflektiert sie vor Richards Spiegelbild einerseits über das Bild der ägyptischen Wüste, die existentielle Verlassenheit sowie Gottesnähe und –ferne, paradigmatisch ausgedrückt durch den Exodus des Volkes Israel, symbolisiert. Andererseits nimmt sie auch Bezug auf den kongolesischen Dschungel, der Ort der französischen Mission und des Sklavenhandels war. Mit dem Nachdenken über Mutter Theresa sowie ihrem sozialen und (umstrittenen) religiösen Engagement in den Slums von Kalkutta wird erneut auf das katholische Christentum Bezug genommen. Als die Ich-Erzählerin in der letzten Erzähleinheit das endgültige, glückselige Treffen der beiden Liebenden imaginiert, wählt sie als Ort der Begegnung einen Feigenbaum, der als heilig gilt, da er sowohl als Axis mundi, als auch als wunscherfüllender Baum (*kalpavṛkṣ*) fungiert. Unter seinem schützenden Dach reflektiert sie mit dem europäischen Geliebten über den Ehebruch und dessen Ahndung sowie die Frage der Zivilisiertheit einer Gesellschaft in einem explizit christlichen Kontext.

Auch Fragen der kulturellen Differenz, die stets im Zusammenhang mit Fragen der Religion bzw. dem Verlust des Glaubens und der Säkularisierung thematisiert werden, erörtert die Ich-Erzählerin, die sich selbst ja als Atheistin bezeichnet, nur mit Richard, dem europäischen Pfarrer. Lediglich auf eine verschleierte Weise setzt sie sich zudem in einem inneren Monolog und zumindest einem Gedicht – oder eben Brief an Richard – mit der gesellschaftlichen

Realität, in der sie sich bewegt, auseinander, jedoch nie in der Gegenwart von Maheś. Doch das Ehepaar klammert in ihren ohnehin nur sparsam dokumentierten Gesprächen nicht nur gesellschaftliche, politische und wirtschaftliche Fragestellungen aus, sondern auch Fragen der Religion und des Glaubens, so wie auch ihr Alltag bar von jeglicher gelebten Gläubigkeit ist. Maheś, der, vielleicht nach Abschluss eines Studiums, als indischer Kleinindustrieller eine Firma leitet, und Manu, die ein Hochschulstudium absolviert hat, stehen exemplarisch für die gebildete religionsferne „middle class“ Indiens, die wesentlich von Nehrus sozialistischem und säkularistischem Projekt mitbeeinflusst wurde – eine Thematik, die sich, wie oben erwähnt, auch durch Manus und Richards Unterhaltung über Gandhi, Marx und Jesus Christus, Manus Kritik an den Geschäftspraktiken der Kleinindustriellen, ihr sozialkritisches Gedicht und ihre Reflexion der Gottlosigkeit der Gesellschaft zieht.<sup>545</sup> Die Nüchternheit und Profanität von Manus Ehe kommt schliesslich auch dadurch zum Ausdruck, dass sich die Ehepartner nie über kulturelle Werke, ob diese nun in einem indischen oder „westlichen“ Kontext entstanden sind, austauschen. Auch an der Vernissage von Manus erstem Gedichtband sprechen sie nicht über die Literatur im Allgemeinen oder Manus schriftstellerische Tätigkeit im Besonderen, sondern fokussieren auf Maheś’ Weg in die berufliche Selbstständigkeit. Zudem finden sich alle literarischen und filmischen Texte, die in *Cittakobrā* genannt werden, ausschliesslich in jenen Passagen, in denen Manu mit ihrem europäischen Geliebten Richard spricht oder sie über ihre existentielle Einsamkeit reflektiert, wobei diese Texte überdies bezeichnenderweise allesamt von europäischen Autoren stammen. Manu erwähnt den Spielfilm *Mary, Queen of Scots* (1971) von Charles Jarrott und Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* (1912), während Richard auf eine (nicht näher bestimmbare) Kurzgeschichte von Bertolt Brecht und das Langgedicht *The Waste Land* (1922) von T. S. Eliot verweist. Ausserdem zitiert er die Eingangszeile des Gedichts *The Canonization* (1633) des englischen Dichters John Donne und zwei Aussprüche aus der christlichen Theologie, nämlich *Flesh unto flesh – we are one* und *Till death us do part*. Wie bisher dargelegt wurde, werden in *Cittakobrā* verschiedene Bilder von Frau und Weiblichkeit sowie unterschiedliche Liebes- und Beziehungsideale verhandelt, die eine

---

<sup>545</sup> Nehru war im Unterschied zu Gandhi, mit dem ihn eine fast 30-jährige Zusammenarbeit verband, überzeugt von den Ideen des Sozialismus im Geiste von Marx und den britischen Sozialisten. Er befürwortete eine Entwicklung „von oben“ bzw. eine staatlich gelenkte Industrialisierung, die auch die „rückständige“ Landwirtschaft modernisieren würde. Gandhi hingegen, der die Willensfreiheit des einzelnen Menschen hochhielt, lehnte den Sozialismus ab und stand der Industrialisierung kritisch gegenüber. Er plädierte im Gegenzug für eine Entwicklung „von unten“ – eine Entwicklung also, die von der Ebene des Dorfes ausgehen sollte. Nehru und Gandhi unterschieden sich aber auch insofern, als Nehru erklärter Agnostiker war, und er religionsgemeinschaftlichen Identifikationen in der Politik misstraute, Gandhi hingegen von der Volksfrömmigkeit seiner Heimat Gujarat geprägt war und sich in seiner politischen Tätigkeit wiederholt auf religiöse Vorstellungen der Hindus berief. Rothermund 2005: 363ff..



Plattform bieten für die Hinwendung zu einem literarischen Engagement, während das Nachdenken über die gesellschaftspolitische Realität, mit der sich das weibliche Individuum konfrontiert sieht, von nachgeordnetem Interesse ist. Der Umstand, dass Manus Hinwendung zum literarischen Schreiben nur eingeschränkt zu einer persönlichen Form der Freiheit und Selbstbestimmtheit führt, mag auch erklären, weshalb in *Cittakobrā*, der ab den frühen 1970er Jahren spielt, die Entwicklung der indischen Frauenbewegung und feministische Diskurse insbesondere der 1970er Jahre keinerlei Widerhall finden.<sup>546</sup> Auch die Ergebnisse des *Toward Equality-Report* von 1974, der die allgemeine Befindlichkeit der indischen Frauen in dieser Zeit dokumentiert und in der Öffentlichkeit breit zur Kenntnis genommen wurde, werden im Roman nicht reflektiert.<sup>547</sup> Mṛdulā Garg, die ja ebenfalls der gebildeten urbanen Mittelschicht angehört, greift diese Thematik in *Cittakobrā* nicht auf: die Ich-Erzählerin Manu artikuliert weder ein Problembewusstsein für die generelle Situation der Frauen nach der Unabhängigkeit Indiens, noch protestiert sie offen gegen die repressiven Strukturen, denen sie unterliegt, sondern kehrt sich stattdessen in einer romantizistischen Haltung, vom gegenwärtigen Geschehen ab, um sich ihrem Inneren und ihrer Vergangenheit zu widmen. Dieser Fokus auf das Innere eines weiblichen Individuums, das sich von einer existentiellen Einsamkeit inmitten der sie umgebenden urbanen Gesellschaft Indiens der späten 1970er Jahre erfasst fühlt, dürfte wohl dazu beigetragen haben, weshalb Garg sich von Seiten der Literaturkritik auch mit der Kritik der Weltflucht oder gar Bedeutungslosigkeit konfrontiert sah.

---

<sup>546</sup> Zur Entwicklung der indischen Frauenbewegung und feministischen Bewegungen siehe Forbes 1999 und Kumar 1993. Zu Gargs Auseinandersetzung mit verschiedenen „Metaphern“ von Frau und Weiblichkeit sowie feministischen Fragestellungen, die in mehreren ihrer Essays dokumentiert ist, siehe Kapitel 3.5. In diesem Zusammenhang wäre es prüfenswert, inwiefern diese Essays von Garg als nachträglich artikuliertes Unbehagen auf die ausbleibende Thematisierung feministischer Anliegen in *Cittakobrā* verstanden werden könnten. Nachdem sie sich, wie in Kapitel 3.2 dargelegt, deutlich gegen den Begriff einer Frauenliteratur bzw. gegen eine gemeinsame Agenda von Autorinnen ausgesprochen hat, positioniert sie in Essays und Interviews ab den 90er Jahren ihre Person und ihr Schaffen explizit in einem feministischen Rahmen (siehe hierzu Kapitel 3.5). Dieses Nachdenken über feministische Anliegen und Fragestellungen könnte auch damit erklärt werden, dass Garg im Austausch mit akademischen Kreisen steht und in diesem Zusammenhang auch an US-amerikanischen und europäischen Universitäten gesprochen hat (siehe Kapitel 2.1), wodurch ein Einfluss des „Westens“ und spezifische Interessen an ihrer Person bzw. ihren literarischen Werken ersichtlich wird.

<sup>547</sup> Diese Untersuchung zeigte, dass die angestrebten Zielsetzungen verschiedener Organisationen zur Verbesserung der Situation der Frauen nicht, oder nur unzureichend erreicht worden waren, denn „promises of the freedom movement were honored only in laws, regulations, and policy documents.“ (Forbes 1999: 8). Der *Toward Equality-Report* führte zu einer grossen Desillusionierung unter den Frauen der gebildeten städtischen „middle class“, motivierte aber auch die Gründung von Forschungsprojekten und Programmen zur Verbesserung der Lebensumstände der Frauen in Indien (Ibid., 8, 226-229).

Wie bereits in Kapitel 2.2 aufgezeigt wurde, treten die genannten Themenbereiche auch in anderen Romanen von Garg auf. Das Hadern mit normativen Rollen, im Besonderen mit der bürgerlichen Vorstellung der Frau als Ehe- und Hausfrau (nicht aber als Mutter), sowie die Thematik der romantischen Liebe und (weiblichen) Sexualität ist in *Uske hisse kī dhūp* und *Maim aur maim* essentiell, mit Abstrichen auch in *Kaṭhagulāb* und *Miljul Man*.<sup>548</sup> Die Reflexion über den weiblichen Körper, die Emotion und den Geist bzw. den Intellekt ist ein zentrales Thema in *Uske hisse kī dhūp* und in *Kaṭhagulāb*, aber auch in *Maim aur maim* und *Miljul Man*. Das Ringen um Eigenständigkeit und die Suche nach einer eigenen Stimme, die in der Hinwendung zum literarischen Schreiben mündet, wird auch in *Uske hisse kī dhūp*, *Maim aur maim* und *Miljul Man* aufgegriffen. Die Erinnerung als treibende Kraft im Erzählprozess lässt sich insbesondere in *Anitya*, *Kaṭhagulāb* und *Miljul Man* ausmachen.<sup>549</sup>

## 6.5 Fazit: *Cittakobrā* im Kontext der modernen Hindi-Literatur

In diesem Kapitel wird *Cittakobrā* in ausgewählte Bewegungen der modernen Hindi-Literatur kontextualisiert. Zum einen wird die Einordnung des Romans in verschiedene literarische Strömungen der modernen Hindi-Literatur, wie sie von einigen wenigen KritikerInnen im Ansatz vorgenommen wurde, unter Berücksichtigung der narratologischen Analyse und Interpretation des Romans diskutiert. In diesem Zusammenhang gilt es jedoch daran zu erinnern, dass eine Mehrheit dieser Kritiken (siehe Kapitel 3.1 und 3.4) durch einen

---

<sup>548</sup> Mit Geschlechterbeziehungen beschäftigen sich letztlich alle Romane von Garg: In *Vamśaj* wird die Ehe zwischen einem idealistischen jungen Mann und einer opportunistischen jungen Frau sowie das Agieren dieser beiden Individuen in einem patriarchalen Haushalt problematisiert. In *Anitya* (1980) beleuchtet der Erzähler die Beziehungen zu seiner kranken Ehefrau, die er mehrfach betrogen hat, und zu seinen ehemaligen Gefährtinnen. In *Maim aur maim* steht einerseits die ambivalente Beziehung zweier Schriftsteller im Fokus, nämlich eine gutsituierte, attraktive Frau der Mittelschicht und ein gesellschaftlich benachteiligter, unattraktiver Mann der Unterschicht, andererseits wird aber auch die Ehe der Schriftstellerin und ihrem Mann, einem Kleinindustriellen, porträtiert. In *Kaṭhagulāb* (1996) werden verschiedene Mann-Frau- und Frau-Frau-Beziehungen in einem explizit patriarchalen Kontext verhandelt. In *Miljul Man* wird die ambivalente Beziehung zweier Schwestern sowie deren schriftstellerische Tätigkeiten im Rahmen einer arrangierten Ehe bzw. einer Liebeshe ausgetotet.

<sup>549</sup> Während in Gargs Erstlingsroman die Hinwendung zum literarischen Schreiben erst am Schluss gestreift wird, wird dieser Thematik in *Cittakobrā* mehr Raum zugestanden. Mit der Frage der Autorschaft setzt sich Garg auch in *Maim aur maim* (1984) auseinander, wobei ihr Augenmerk der ambivalenten, produktiv-destruktiven Abhängigkeit zwischen einer Schriftstellerin und einem Schriftsteller, ihrem Ringen um gegenseitige Anerkennung und das Hadern der Ich-Erzählerin mit den Mechanismen des Literaturbetriebs gilt. Die Figur des Literaten und Intellektuellen ist auch in *Anitya* (1980) insofern zentral, als sich der Titelheld des Romans frei von weltlichen Bindungen am Rande der Gesellschaft bewegt und aus der Distanz die Geschehnisse kommentiert – ganz im Unterschied zu seinem Bruder, dem Ich-Erzähler und männlichen Hauptfigur, der Rückschau hält auf sein eigenes Leben. Schliesslich wird auch in *Miljul Man* (2006) das literarische Schreiben insofern zum Thema gemacht, als die Erzählerin nicht nur schildert, wie sie und ihre Schwester in ihre Rolle als Schriftstellerinnen finden, sondern auch über ihren eigenen, gestaltenden Einfluss auf das von ihr Erinnernte und Erzählte sinniert.

mangelnden wissenschaftlichen Zugang bei der Untersuchung des Romans charakterisiert ist. Die Beiträge, die meistens aus der Aneinanderreihung eigener Beobachtungen und der Wiedergabe von Zitaten aus dem Originaltext bestehen, verweisen damit exemplarisch auf die Mechanismen und Anliegen der Literaturkritik über die Hindi-Literatur.<sup>550</sup>

Auf Grundlage der narratologischen Analyse und der in den Kapiteln 6.1 bis 6.4 diskutierten Themenbereiche wird schliesslich resümiert, inwiefern *Cittakobrā* in Bezug gesetzt werden kann mit dem „Romantizismus“ (*Chāyāvād*) und dem „Existentialismus“ (*Prayogvād*). Zudem werden Fragestellungen, die an die vorliegende Untersuchung anknüpfen könnten, formuliert. Wie in Kapitel 3.1 ausgeführt wurde, konzentrierten sich die KritikerInnen und die breite Öffentlichkeit zwischen 1979 und 1980 zunehmend auf das Thema der (romantischen) Liebe, der Ehe und Sexualität sowie auf die weibliche Hauptfigur mit ihrem sexualisierten Körper. In diesem Zusammenhang wurde der Roman bewusst in einen Diskurs um die Obszönität (*aślīlatā*) bzw. Sittlichkeit (*ślīlatā*) von Literatur eingeordnet. Einzig Yogeś Gupta verwies auf die spezifischen narrativen Strukturen von *Cittakobrā*, nämlich die Fluidität des Textes, die facettenreiche Auseinandersetzung mit der Zeit und die Schwierigkeit, Garg's Werk einem Genre eindeutig zuzuordnen zu können. In der *goṣṭhī* kurz nach der Publikation von *Cittakobrā*, in der erneut das Thema der Liebe, Manus Streben nach Selbstverwirklichung auf Kosten der Familie und die Frage der Obszönität (*aślīlatā*) im Zentrum standen, wurde jedoch, gerade auch von der Autorin selbst, versucht, die Aufmerksamkeit auf formale Besonderheiten des Textes zu lenken: die Anleihen an einen Dramentext, die Fluidität der Erzählung, der Stellenwert der Imagination, der Fokus auf das Innere und die Vormachtstellung des weiblichen Ichs. Im Zusammenhang mit den Inhalten ihres Romans versuchte Garg die Sichtweise der Kritiker mit dem Hinweis zu relativieren, dass Manus Bestreben, eine eigene Persönlichkeit zu entwickeln, das zentrale Anliegen des Romans darstelle, während die Liebe bloss ein Mittel sei, sich dem Lauf der Zeit widersetzen zu können.

In drei frühen Interviews ergänzte und nuancierte Garg ihre Ausführungen, verwies ausserdem auf die (Un)Gebundenheit ihrer Figuren und deren Wahlmöglichkeiten, betonte, dass Manus Auseinandersetzung mit ihrem inneren Konflikt von Interesse sei, verwies auf eine für *Cittakobrā* zentrale Dualität von Geist und Körper, die bereits von Jainendra Kumār erwähnt worden war, und propagierte das Bild der Frau als rational-intellektuellem Individuum. Als treibende Kraft in ihrem Schreiben nannte sie einerseits die Unzufriedenheit und Enttäuschung

---

<sup>550</sup> Lediglich die Beiträge von Yogeś Gupta (1979) und Agravāl (2004), die in Hindi verfasst sind, weisen im Ansatz literaturwissenschaftliche Fragestellungen und Begriffe auf. Jaidev (1993) und Pandey (2006), die in Englisch bzw. Deutsch publiziert wurden, sind ebenfalls durch einen rudimentären wissenschaftlichen Zugang gekennzeichnet.

über die aktuellen soziopolitischen Entwicklungen, und andererseits die Empfindung, dass die menschliche Existenz sinnlos sei.

In dieser frühen Phase der Rezeption mochten die KritikerInnen zwar mitunter vage auf den *Chāyāvād* hindeuten (ohne dass der Begriff selbst verwendet wird), doch meistens wird nur vereinzelt und flüchtig auf den „Realismus“ (*yathārthavād*) der Hindi-Literatur der 1960er und 1970er Jahre verwiesen, der Text mit einem Traum assoziiert, oder er als ein Beispiel einer Trivial- bzw. Schundliteratur gelesen, die nach einem amerikanisch-westlichen Vorbild verfasst ist. Zudem wird der pauschale Vorwurf der Vereinzelung, Entfremdung (alienation) und Verwestlichung vorgebracht. Wie bereits in Kapitel 3.6 resümiert wurde, mochten die KritikerInnen, die sich ab 1980 zum Roman äusserten, zwar eine für die damalige Gesellschaft charakteristische Prüderie in Bezug auf die Darstellung des weiblichen Körpers und der (weiblichen) Sexualität an den Tag gelegt haben.<sup>551</sup> In Anbetracht dessen, dass sich die damalige, weitgehend männlich dominierte Hindi-Literaturkritik aber insbesondere mit der Darstellung der ehelichen Sexualität, jedoch nicht mit der ausserehelichen Affäre abmühte, scheint es plausibel, dass *Cittakobrā* nicht nur wegen einer (angeblich) anstössigen Thematik und des raschen Erfolgs von Garg abgelehnt wurde. Stattdessen wird deutlich, dass der Roman von der damaligen Literaturkritik, die tendenziell realistische, sozialkritische und politische Werke zu bevorzugen schien, mit Hilfe des Etiketts der Trivial- und Frauenliteratur sowie des Vorwurfs der Unsittlichkeit verunglimpft und an die Ränder des Kanons verdrängt wurde, zumal er sich auch nicht in etablierte literarische Strömungen einordnen liess.

Ungeachtet der Differenzierungen von Garg und ihren Mitstreitern ruhte auch ab den 1990er Jahren in verschiedenen literaturwissenschaftlichen Studien die Aufmerksamkeit unverändert auf der weiblichen Hauptfigur und auf der Thematik von Liebe, Ehe und Sexualität. Der Roman wurde aber auch mit neuen Fragestellungen in Verbindung gebracht, wie die Sorge um die „indische“ Identität bzw. Indianness sowie der Vorwurf der Verwestlichung, der Entfremdung und des Romantizismus'. Auch die weibliche Emanzipation und feministische Diskurse werden auf eine pauschalisierende Weise zur Deutung des Romans herbeigezogen, wobei der Feminismus und die Frauenbewegung als ein die „indische“ Gesellschaft bedrohender Import aus dem „Westen“ dargestellt werden. Nach wie vor wurde von Seiten der KritikerInnen jedoch nicht präzisiert, mit welchen unterschiedlichen Bildern von Frau und Weiblichkeit, wie sie in Kapitel 6.1 und 6.2 diskutiert wurden, sich die weibliche Hauptfigur Manu – oder eben, vielmehr, die Ich-Erzählerin – auseinandersetzt. Zudem wird der für *Cittakobrā* essentielle

---

<sup>551</sup> Zum „Etikett der „Obszönität“ (*aślīlatā*) und zur Prüderie in der modernen Hindi-Literatur (wie auch in den populären Bollywood-Filmen) bei der Darstellung des nackten weiblichen Körpers, die zu einer „strikten Trennung von Soma und Psyche (*dehātma kā dvaitvād*)“ führe, siehe Knirsch 2011: 80-81.

Fokus auf das Innere bzw. den Geist, die Thematik von Vereinzelung und Einsamkeit, der Akt der Erinnerung und Narration, die Frage der Freiheit und Individualität für eine junge indische Frau sowie die Frage eines literarischen Engagements, wie sie in Kapitel 6.3 erörtert wurden, praktisch von allen KritikerInnen ausser Acht gelassen.<sup>552</sup>

Manus Entwicklung zur Literatin wird nur vereinzelt erwähnt, zunächst, recht ausführlich, von Lutze in seinem 1979 geführten Interview, während im Anschluss daran Jaidev (1993) und Jain (2003) sich mit der knappen Feststellung begnügen, dass Manu sich als Autorin betätige. Jain merkt in diesem Zusammenhang noch an, dass die schriftstellerische Tätigkeit der weiblichen Figur mit einer mangelnden Erfüllung in Liebesdingen und dem Wunsch, ihren ruhelosen Geist zu besänftigen, erklärt werden kann. Dieser Versuch scheitert jedoch, da sie in ihrem Schreiben keinen Sinn erkennen kann – eine Beobachtung, die sich mit den Analyseergebnissen der hier vorliegenden Untersuchung deckt, aber von Jain nicht weiter ausgeführt und literaturwissenschaftlich belegt wird. Agravāl (2004) resümiert hingegen, wohl zu euphemistisch, dass Manu gerade durch die schriftstellerische Tätigkeit ihr Selbst festige und ihr emotionaler Konflikt durch das Schreiben aufgelöst werde. Doch selbst wenn in diesen genannten Studien Manus schriftstellerisches Wirken Erwähnung findet, wird die Relevanz von Liebe, Ehe und Sexualität übermässig betont bzw. der Auseinandersetzung mit der Zeit, dem Fokus auf den Geist und der Hinwendung zum literarischen Schreiben letztlich zu wenig Beachtung geschenkt.

Wie im Folgenden gezeigt wird, wurde der Roman *Cittakobrā* nach 1990 einzig von Jaidev und, mit Abstrichen, auch von Pandey und Agravāl in eine literarische Tradition eingeordnet, wobei mehr oder weniger explizit auf das *Chāyāvād* und auf den Existentialismus bzw. den „Symbolismus“ Bezug genommen wird.

Jaidevs Einordnung von *Cittakobrā* in die *Chāyāvād*-Dichtung basiert einerseits auf der Erwähnung spezifischer Begriffe und Inhalte, andererseits aber auch auf der (einseitigen) Konzentration auf die romantische Beziehung der beiden Liebenden. *Cittakobrā* wird als ein „tiefsinniger und visionärer Text“ bezeichnet, der aus Manus losen Erinnerungen, wie sie

---

<sup>552</sup> Über das Themenspektrum, das sich im Laufe der Zeit festigte, hat Garg zwar im Rahmen von Essays und Interviews, die ab den 1990er Jahren publiziert wurden, nachgedacht, aber ohne (expliziten) Bezug auf *Cittakobrā* oder dessen kontroverse Rezeption. In mehreren Essays und Interviews erörtert sie, wie in Kapitel 3.5 ausgeführt wurde, die Stellung der Frau in der indischen Gesellschaft, „Metaphern“ von Weiblichkeit, Bilder der Frau und die Thematik von Schuld, Mutterschaft und Sexualität. Sie plädiert für die Darstellung der Frau als rational-intellektuelles Individuum; sie denkt über das literarische Schreiben als ein Mittel zur Konstitution des Ichs nach, und setzt sich mit dem Wahrheitsgehalt der autobiographischen und fiktionalen Literatur auseinander. Sie sinniert über die Mechanismen und Rahmenbedingungen der Hindi-Literaturkritik, positioniert sich selbst und ihr Werk kritisch gegenüber einer „Frauenliteratur“ bzw. Literatur der „Women Writers“, und erörtert den Einfluss des Feminismus auf die indische Gesellschaft und die Hindi-Literatur.

erleuchtet worden sei, bestehe. Die weibliche Hauptfigur sei charakterisiert durch ihr individualistisches Streben nach Selbstverwirklichung und finde nur in ihrer „transzendenten Affäre“ mit Richard ein derartiges Glück, dass sie die Menschheit letztlich doch noch zu lieben vermöge. Sie werde von der Autorin in eine Visionärin bzw. eine „Grosse Seele“ (*mahanatma* [sic!]) transformiert, die sich mit ihrem Liebhaber auf eine wundersame Weise verbunden fühle. Aufgrund seiner Beschäftigung mit Gargs Vorwort „*Merī taraf se*“ – das ja aber, notabene, kein integraler Bestandteil des ursprünglichen Textes war, sondern von der Autorin erst nach den ersten Anwürfen von KritikerInnen verfasst worden war – behauptet Jaidev zudem, dass die Sexualität und der Mystizismus die zentralen Themen des Romans seien.

Pandey wiederum hält in seiner Studie zur Hindi-Literatur von Frauen, die als ein Referenzrahmen für seine Beschäftigung mit *Cittakobrā* betrachtet werden kann, fest, dass dieser „Romantische Feminismus“ auf eine „imaginierte Welt von harmonischen menschlichen Beziehungen und Liebe“ verweise. Dass Pandey sich in diesem Kontext vage auf den *Chāyāvād* bezieht, wird deutlicher, wenn in der Nachfolgestudie diese Form der Dichtung als ein Vorläufer der „romantischen Literatur“ von Frauen betrachtet wird. Im Vorwort der deutschen Übersetzung von *Cittakobrā* wird zudem, im Einklang mit Jaidevs Position, die „vergeistigte Liebe“ als zentrales Thema des Romans bezeichnet.

Im Folgenden soll nun auf Grundlage der narratologischen Analyse geprüft werden, inwiefern *Cittakobrā* tatsächlich in Bezug zu dieser „romantischen“ Dichtung der Hindi-Literatur, wie von Jaidev (und Pandey) behauptet, gesetzt werden kann. Als Charakteristika des *Chāyāvād*<sup>553</sup> gelten gemeinhin ein Gefühl der Verbundenheit mit der Natur; die Liebe; die Betonung der Individualität und Eigenständigkeit; der Blick nach Innen und die Exploration des Selbst; die Verbindung des Individuums mit der Menschheit und dem Kosmos; die Sehnsucht nach Unendlichkeit; Symbolhaftigkeit und Mystizismus. Auch ein subjektiver Rückbezug auf die Vergangenheit kann ausgemacht werden, wobei die Tiefe der Auseinandersetzung der *Chāyāvād*-AutorInnen mit der Unabhängigkeitswerdung der indischen Nation und der soziopolitischen Realität strittig bleibt bzw. eine Überlappung mit dem Progressivismus ausgemacht werden kann, der sich im Anschluss an das *Chāyāvād* etablierte.<sup>554</sup>

Für eine Einordnung von *Cittakobrā* in die Literatur des *Chāyāvād* sprechen der Fokus auf die romantisch konnotierte Liebe und das *virah*-Motiv – wenngleich diese Thematik, wie in Kapitel 6.3 dargelegt wurde, von der Erzählerin im Laufe ihrer Erinnerungsreise aufgebrochen wird.

---

<sup>553</sup> Zu einer Einführung in das *Chāyāvād* siehe auch Kapitel 6.2.

<sup>554</sup> Siehe dazu Gaeffke 1978, Montaut 2006, Rubin 1998 (<sup>1</sup>1993), Schomer 1983 und 1995, Trivedi 2003.

Charakteristisch ist auch die Ausgestaltung des lyrischen Ichs, der exklusive Fokus auf das (weibliche) Individuum und dessen Introspektion. Mit Blick auf die Symbolhaftigkeit des Romans lässt sich konstatieren, dass Sinnbilder in *Cittakobrā* vor allem in der romantischen Liebesbeziehung mit dem (europäischen) Geliebten auftreten, und, darüber hinaus, auch häufig der Natur entnommen sind.<sup>555</sup> Nicht nur einzelne Symbole wie Mond und Sonne, der Vogel/Brief, der Pfad bzw. die Strasse, die Einöde, der Baum, die Höhle, das Feuer sowie der Regen sind von Bedeutung, sondern auch verschiedene Städte und Landschaften der Erde, die in den kosmischen Traumreisen der beiden Liebenden, anhand der die körperliche Liebe verschleiert wird, erwähnt werden. Zudem können das Wechselspiel von Licht und Dunkel, die Sehnsucht der Ich-Erzählerin nach einer tröstlichen Dunkelheit, in der sie ihrer Existenz entsagen kann, und das Ringen mit dem Lauf der Zeit bzw. dem Tod, auf eine Tradition romantischer Dichtung andeuten.<sup>556</sup> Das Nachdenken über metaphysische Themenstellungen, über die Mystik und den Kosmos findet in *Cittakobrā* primär in der Interaktion mit dem europäischen Geliebten statt, der als Pfarrer nicht nur eine „westliche“ Religion bzw. das Christentum, sondern die Religion insgesamt, verkörpert. Die Ich-Erzählerin hingegen, die sich als Atheistin bezeichnet, artikuliert ihre Sehnsucht nach einer Einheit mit dem Universum und nach Entsagung nicht in der Auseinandersetzung mit ihrem indischen Ehemann, sondern nur im Zuge ihres einsamen Wartens auf den abwesenden, europäischen Geliebten.

Die Auseinandersetzung mit konkreten gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen ist, in Übereinstimmung mit einem grossen Teil der Dichtung des *Chāyāvād*, in *Cittakobrā* ebenfalls nur von nachgeordnetem Interesse. Mit Bezug auf das Genre lässt sich zudem konstatieren, dass Gargs Roman aufgrund der Dominanz des lyrischen Ichs und der Konzentration auf das Innere, mit der das Ausblenden der äusseren Realität sowie von Handlungen in Raum und Zeit einhergeht, auch als ein Gedicht oder Lied bezeichnet werden könnte – oder, anders gesagt, die Trennlinien der literarischen Genres sich in diesem Text aufzulösen beginnen.

Jaidevs (und Pandeys) Kontextualisierung von *Cittakobrā* in den Romantizismus, bei der latent der Vorwurf der Verwestlichung mitschwingt, kann als ein Widerhall der zeitgenössischen Kritik am *Chāyāvād* verstanden werden.<sup>557</sup> Den damaligen DichterInnen war vorgeworfen

---

<sup>555</sup> Die Symbolhaftigkeit des *Chāyāvād* wurde von der zeitgenössischen Literaturkritik mit einer Orientierung an die englischen metaphysischen Dichter erklärt. Rubin 1998 (<sup>1</sup>1993): 15. *Cittakobrā* exemplifiziert eine solche Anlehnung insofern, als der englische Pfarrer Richard die bekannte Eingangszeile des Gedichts *The Canonization* von John Donne zitiert.

<sup>556</sup> Im Zusammenhang mit Licht und Dunkel gilt es zu ergänzen, dass in *Cittakobrā* die dunklen, abgründigen Seiten der Romantik, wie das Unheimliche, das Übernatürliche, das Grauen oder der Horror, nicht explizit verhandelt werden.

<sup>557</sup> Die *Chāyāvād*-Dichter mussten sich schon während ihrer Schaffenszeit mit Kritik der traditionalistischen Braj-Dichter (der damaligen Leitfiguren der Hindi-Literatur) und der normativen

worden, sie würden Tagore (der 1913 als erster indischer Autor den Nobelpreis für Literatur erhalten hatte), die mystische bengalische Dichtung und die englischen Romantiker nachahmen. Dieser Vorwurf der Imitation, der gleichbedeutend war mit einer Verwestlichung, wurde mit der Absicht geäußert, Texte als „nicht-indisch“ abzuwerten und aus dem literarischen Kanon auszuschließen: „The intention in either case was to denounce Chāyāvād poetry as derivative and inferior while also rejecting it as alien to the very nature and tradition of Hindi.“<sup>558</sup> Beanstandet wurden die formalen Neuerungen und das lyrische Ich, das ein Novum in der Hindi-Literatur zu Beginn des 20. Jh. darstellte. Kritisiert wurde zudem nicht nur die Vagheit, sondern auch die Sinnlichkeit der Dichtung, weshalb der Vorwurf der Obszönität geäußert wurde. Den DichterInnen wurden Weltfremdheit und Eskapismus unterstellt, da sie die Unabhängigkeitsbewegung und die aktuellen soziopolitischen Rahmenbedingungen ausblenden würden. Besonders kritisiert wurden auch die visionär-mystischen Beiklänge, die in kosmischen Bildern, der Erhöhung der menschlichen Persönlichkeit, dem Streben nach etwas Höherem und einer mysteriösen Kraft, die alles durchdringe, zum Ausdruck kommen. Beanstandet wurden schliesslich auch der individualistische Lebenswandel der Dichter und ihre distanzierte Einstellung gegenüber der Gesellschaft.

Diese Kritikpunkte an der Dichtung des *Chāyāvād* spiegeln sich nicht nur in Jaidevs (und Pandeys) Studie, sondern auch in Gargs Vorwort, das sie dem Roman nachträglich voranstellte, und in dem sie auf die frühe Rezeption ihres Romans antwortet.<sup>559</sup> In „*Merī taraf se*“ erörtert die Autorin eine metaphysisch-transzendent konnotierte Form der Liebe, die Instrumentalisierung des Körpers und der Sexualität, anhand der die geistige Einswerdung der Geliebten möglich wird, und die Überwindung der Geist-Körper-Dichotomie. Im Zentrum von *Cittakobrā* stehe die Einswerdung mit der Seele des Geliebten bzw. eine metaphysisch-transzendente Qualität der Liebe, die mit einer geistigen Versenkung (*adhyātm*) einhergehe und

---

Dvivedi-Gruppe (der Begründerin einer Literatur in modernem bzw. *kharī bolī*-Hindi) sowie den nachfolgenden, in dieser Tradition sozialisierten Generation, die höchst einflussreiche Positionen im Literaturbetrieb innehatte, auseinandersetzen. Die Dichtung des *Chāyāvād* wurde als vage, gehaltlos und verworren bezeichnet, weshalb von den Hindi-Kritikern für diese Dichtung auch der Begriff „Chāyāvād“ – „Das Zeitalter des Schattens bzw. der Reflexion“ – verwendet wurde; eine Bezeichnung, die ab etwa 1920 als abwertende Fremdzuschreibung und auch als Synonym für den (englischen) „Romantizismus“ verwendet wurde. Siehe dazu Schomer 1983: 93-123; Rubin 1998 (<sup>1</sup>1993): 9-17, Gaeffke 1978: 29.

<sup>558</sup> Trivedi 2003: 990-991.

<sup>559</sup> Wie in Kapitel 3.2 ausgeführt wurde, ist das Vorwort „*Merī taraf se*“ als ein Positionsbezug der Autorin in der kontroversen Rezeption ihres Romans, die mit einer zunehmenden Verengung auf die Thematik von Liebe und Sexualität sowie der Konzentration auf die weibliche Hauptfigur in ihrer Körperlichkeit einherging, zu verstehen. Garg verfasste „*Merī taraf se*“ in den frühen 1980er Jahren wohl deshalb, da sie die Relevanz von Liebe, Körper(lichkeit) und Sexualität in *Cittakobrā* oder zumindest in der frühen Rezeption des Romans nicht (mehr) abstreiten, sondern lediglich umdeuten und in Bezug zur Liebesdichtung des *Chāyāvād* setzen konnte (siehe auch Kapitel 3.4).



die Spaltung von Körper und Geist (*man aur tan kā dvait*) beseitige. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob Garg mit dieser Einschätzung allenfalls Bezug nimmt auf die monistische Philosophie des *Advaita Vedānta*, die im *Chāyāvād* ein wiederkehrendes Thema war.<sup>560</sup>

Wie aus den obigen Ausführungen folgt, kann nicht der Text insgesamt mit der Dichtung des *Chāyāvād* in Einklang gebracht werden, sondern gerade jene Passagen, in denen die Liebesbeziehung von Manu und Richard, oder, präziser, das einsame Warten der Ich-Erzählerin auf den abwesenden Seelengefährten, während sie ihren bürgerlichen Alltag an der Seite ihres Ehemannes fortführt, verhandelt wird. Doch gerade die Thematik der existentiellen Einsamkeit, Isolation und Entfremdung sowie die Frage der persönlichen Freiheit und Eigenständigkeit deuten auf eine andere literarische Bewegung an, mit der *Cittakobrā* von Seiten der Literaturkritik jedoch nur vereinzelt und vage in Bezug gesetzt wurde, nämlich der „Experimentalismus“ bzw. Modernismus (*Prayogvād*).<sup>561</sup>

Im Anschluss an die sogenannt mystisch-weltfremde Dichtung des *Chāyāvād*, wie sie oben umrissen wurde, und das Werk von Premchand, der als erster Hindi-Autor realistische Prosawerke verfasste, formierten sich zwei bedeutende literarische Bewegungen im Bereich der Hindi-Literatur. Im „Progressivismus“ (*Pragativād*), einer programmatischen, sozialistisch-progressivistischen Bewegung, wurde die Frage der Identität und Freiheit – im Unterschied zum „Experimentalismus“, der sich kurze Zeit später formierte – noch primär mit Bezug auf die politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen vor und nach der Unabhängigkeit Indiens erörtert.<sup>562</sup> Nebst dem „Progressivismus“ entwickelte sich eine psychologisch-individualistische Bewegung bzw. der „Experimentalismus“ (*Prayogvād*),

---

<sup>560</sup> Obwohl Garg sich später auch auf andere für *Cittakobrā* zentrale Themenstellungen konzentrierte, verteidigte sie das Ideal einer platonisch-geistigen Liebe, für deren Erlangen die körperliche Liebe eine notwendige Zwischenstufe darstelle, auch noch zu einem späteren Zeitpunkt. Dvivedī/Garg 2004: 205. Zum Rekurs der *Chāyāvād*-Dichter auf traditionelle philosophische Konzepte siehe Schomer 1983: 50-56. Für die anregende Diskussion und wertvolle Hinweise zu Gargs Vorwort danke ich Mirella Lingorska.

<sup>561</sup> Zur Problematik der Unterteilung der Hindi-Literatur nach der Unabhängigkeit in verschiedene Epochen, Schulen oder Bewegungen (*āndolan*) siehe Rosenstein 1993: 117.

<sup>562</sup> Die Autoren des „Progressivismus“, der 1936 von der All India Progressive Writer's Association unter der Leitung von Premchand ins Leben gerufen wurde, waren erfüllt von der Hoffnung auf eine bessere Zukunft. In Ablehnung der eskapistisch-individualistischen Dichtung des *Chāyāvād* beabsichtigten die Autoren des *Pragativād*, die Literatur wieder in der sozialen Realität zu verorten, ihr damit wieder an Bedeutung zu verhelfen und einen gesellschaftlichen Wandel herbeizuführen. Die Literatur sollte Missstände und Ungerechtigkeiten im Zuge der Unabhängigkeit Indiens im Jahr 1947, der Teilung und der nachfolgenden sozialen, politischen und wirtschaftlichen Entwicklungen explizit beschreiben. Problematisch war jedoch, dass die Autoren, die mehrheitlich der gebildeten „middle class“ entstammten, diese gesellschaftliche Realität oft nicht aus eigener Erfahrung kannten, die Dichtung zunehmend politisch verbrämt wurde und das Individuum zum „gesellschaftlichen Typus“ (*social type*) verkam. Siehe dazu Gaeffke 1978: 85-86, Montaut 2006: 825-826, Rosenstein 2004 [2002]: 6-7.

dessen Positionen zunächst von der Freudschen Psychoanalyse, dem französischen Existentialismus und dem westlichen Experimentalismus<sup>563</sup> beeinflusst worden waren. Im *Prayogvād* richtete sich die Aufmerksamkeit zunehmend auf die Frage der Identität und Freiheit des Individuums selbst. Das *Prayogvād* wurde 1943 mit der Publikation der Anthologie *Tār Saptak* eingeläutet, in der Ajñeya, der sich als führender Vertreter dieser Bewegung etablieren sollte, die Werke von sieben jungen Dichtern präsentierte.<sup>564</sup> Bereits in Ajñeyas Vorwort wurde die Dichtung als ein Experiment mit Form und Inhalt bezeichnet und der Dichter als ein Suchender oder Reisender betrachtet.<sup>565</sup> Dem *Prayogvād*, das nicht als uniforme Bewegung betrachtet werden kann, und aus dem sich später die „Neue Lyrik“ (*Nayī Kavītā*) entwickelte, werden nicht nur Gedichte, sondern auch Romane und Kurzgeschichten zugesprochen.<sup>566</sup> Als grundlegende Themen des „Experimentalismus“ gelten die Frage des menschlichen Schicksals im Kontext der neuen soziopolitischen und urbanen Realität; die

<sup>563</sup> Von den Autoren und Theoretikern des *Prayogvād* und der *Nayī Kavītā* wurden auch literarische Werke und Essays von T. S. Eliot rezipiert, dessen Langgedicht *The Waste Land* in *Cittakobrā* vom englischen Pfarrer Richard erwähnt wird.

<sup>564</sup> Saccidānand Hīrānand Vātsyāyan (1911-1987), der auch unter seinem Pseudonym Ajñeya („Den man nicht kennen soll“) bekannt ist, war primär als Dichter, aber auch als Prosa-Autor, Herausgeber, Übersetzer, Journalist und Theoretiker der modernen Hindi-Dichtung tätig und übte einen nachhaltigen Einfluss auf andere Autoren aus. Ein weiterer bedeutender Dichter des *Prayogvād* war Gajānan Mādhav Muktibodh (1917-1964). Die pejorative Bezeichnung *Prayogvād* wurde von den Kritikern mit Ajñeyas Konzentration auf den Begriff des „Experiments“ (*prayog*) in seinem einführenden Kommentar in *Tār Saptak* begründet. Ajñeya kritisierte in der Einleitung von *Dūsṛā Saptak* (1951), dem Nachfolgeband von *Tār Saptak*, diese Bezeichnung und verteidigte die unabhängige Daseinsberechtigung der Dichtung – dieses „Experiment“ in der Dichtung solle eben nicht als Ideologie (in Hindi durch das Suffix *-vād* ausgedrückt) verstanden werden. Rosenstein 2004 [12002]: 8.

<sup>565</sup> Ajñeya hält in seiner Einleitung fest: „the poets included see poetry as a sphere of experiment ... [...] they do not claim that they have found the truth of poetry, but consider themselves to be mere seekers. They do not belong to any school, they have not reached any destination, they are still travellers – not even travellers, but seekers of a path. There is no ideological unit among them, their opinions on all important subjects – life, society, religion, poetic content and style, metre, the poet’s responsibility – are different.“ Zitiert in Rosenstein 2004 [12002]: 8. Einige der Dichter, deren Werke in *Tār Saptak* kompiliert wurden, bezeichneten sich als Marxisten oder Kommunisten und sahen sich demzufolge (auch) als Vertreter des *Pragativād*. Zu Ajñeyas problematischer Rolle als tonangebender Herausgeber von *Tār Saptak* und zu seiner „programmatischen Konzeption einer nicht-programmatischen Neuen Dichtung“ siehe Lotz 2012.

<sup>566</sup> Mit der Publikation der Anthologie *Dūsṛā Saptak* setzte sich anstelle von *Prayogvād* die Bezeichnung *Nayī Kavītā* durch. Hatte bereits der „Experimentalismus“ mit der Form und dem Inhalt der Dichtung experimentiert, so suchte die „Neue Dichtung“ nach einer grundlegenden Erneuerung in diesen beiden Bereichen. Die Kriterien für diese Dichtung wurden in einer weiteren Lyrik-Anthologie, *Tīsṛā Saptak* (1959) festgehalten. Im Fokus stand nun das Individuum in seiner alltäglichen Existenz und seinem Ringen mit einer modernen, urbanisierten, materialistischen und technologisierten Welt. Die *Nayī Kavītā* als Bewegung endete in den späten 1960er-Jahren, dauert aber in zahlreichen Lyrik-Strömungen bis in die Gegenwart fort. In diesem Sinne kann die „Neue Dichtung“ als eine andauernde „modernistische Tendenz“ betrachtet werden. Die „Neue Dichtung“ gilt auch als eine intellektuelle Bewegung, da nicht mehr Emotionalität, sondern *buddhi*, der Intellekt, dominiert. Rosenstein 2000 und 2004 [12002]: 9-11. Im Gebiet der Prosa entwickelte sich ab den 1950er und 1960er Jahren parallel dazu die „Neue Kurzgeschichte“ (*Nayī Kahānī*).

Freiheit des Individuums und die Suche nach einer eigenen Identität; die Rolle des Dichters und Künstlers in der Moderne bzw. nach der Unabhängigkeit; die Frage der gesellschaftlichen Relevanz der Dichtung und die Kritik an der Ideologiekraft der Dichtung; die Auseinandersetzung mit der Zeit; die Thematik der Entfremdung, Vereinzelung und existentiellen Einsamkeit; und schliesslich die Desorientierung und Desillusionierung des modernen Individuums, gerade auch mit Blick auf die Ideen des „Progressivismus“, da allmählich die Diskrepanz zwischen den Hoffnungen und Träumen und der Realität nach der Unabhängigkeit erkannt wurde.<sup>567</sup>

Im Zuge der Rezeption von *Cittakobrā* deutet Jaidev in seinem Beitrag auf das *Prayogvād* an, ohne dass er seine Beweggründe jedoch weiter ausführen würde – womöglich aus dem Grund, da seine Aufmerksamkeit auf der romantischen Liebesbeziehung, die sich aufgrund der erzählerischen Strukturen des Romans in den Vordergrund drängt, ruhte, und er sich, wie seiner Studie entnommen werden kann, zudem der gandhianischen Tradition des *Pragativād* verpflichtet fühlte. Seine Kritik, dass Garg sich des „Pastiche“ und der mangelnden „Indianness“ schuldig mache, kann somit als Beispiel einer Literaturkritik betrachtet werden, in der literarische Werke nach der Unabhängigkeit, die sich nicht dezidiert mit gesellschaftspolitischen Fragestellungen beschäftigten, abgewertet wurden als Hybride mit einem „indischen“ Thema und Setting, die aber eine „westliche“ Form aufweisen und von einer „westlichen“ Ideologie infiltriert sind.<sup>568</sup>

Auch Agravāl mag auf den „Experimentalismus“ anspielen, wenn sie *Cittakobrā*, der in einem analytisch-dramatischen und autobiographischen Stil verfasst sei, als eine symbolische Erzählung (*pratīkātmak upanyās*) bezeichnet.<sup>569</sup> Die anderen KritikerInnen nehmen, wenn

---

<sup>567</sup> Siehe dazu Rosenstein 2004 [12002]: 8-11, Montaut 2006: 826-828, Gaeffke 1978: 87-92, Lotz 2012, Trivedi 2003: 997-999; 1012-1014. Zur Frage des (auto)biographischen Schreibens, zur Rolle des Revolutionärs und des Künstlers in Ajñeyas Roman *Śekhar: ek jīvanī* siehe Malinar 1997 und 1998. Zu den verschiedenen Themenbereichen (wie Revolution und Gewalt; Entfremdung, Einsamkeit und der Mangel an sozialen Kontakten und Kommunikation; theoretische und philosophische Erörterungen der Moderne, Zivilisation und Zeit) in Ajñeyas Kurzgeschichten und zur Frage, inwiefern darin aufgrund inhaltlicher und stilistischer Merkmale ein Übergang zur „Neuen Kurzgeschichte“ (*Nayī Kahānī*) angedeutet wird, siehe Damsteegt 1986. Zu einem Überblick über Ajñeyas und Muktibodhs Auseinandersetzung mit der Rolle des Künstlers, der Beziehung des Künstlers zu seinem Werk und Fragen einer modernen Ästhetik im Rahmen verschiedener Essays siehe Goulding 2012.

<sup>568</sup> Im Zusammenhang mit einem westlichen Einfluss auf die Hindi-Literatur heisst es bei Montaut: „[...] critics eventually came to the conclusion that modern Hindi literature is but a pale didactic imitation of the western literary trends, with the Indian content and external reference for its only original touch; stylistic expression as well as intellectual purport would be nothing but a carbon copy of contemporary “freudo-marxism” or existentialism in the West.“ Montaut 1992: 117.

<sup>569</sup> Mit Blick auf formale Besonderheiten des Romans erwähnt Agravāl zudem den Mitreisenden (also den narrativen Adressaten), verweist darauf, dass Manu die Erzählerin ist, und diese den Fokus auf ihr Inneres gerichtet hat. Hingewiesen wird auch auf Bewusstseinsströme, das Fehlen einer Ereigniskette und den Umstand, dass kraft der Erinnerung Ereignisse, Empfindungen und Gedanken dargestellt

überhaupt, nur dann auf die Literatur des *Prayogvād* Bezug, wenn der (eher allgemein formulierte) Vorwurf der Verwestlichung und Entfremdung, die Sorge um die „indische“ Identität und die Klage, der Text fröne einem dekadenten Individualismus<sup>570</sup>, artikuliert wurde. Eine Einordnung von *Cittakobrā* in die Tradition des *Prayogvād* lässt sich, wie im Folgenden gezeigt wird, insbesondere mit der Position des erinnernden und erzählenden weiblichen Ichs in der Erzählgegenwart begründen. Insbesondere in der Rahmenerzählung sowie an jenen Stellen der Erinnerungsreise, wenn die Erzählerin aus der Erzählgegenwart interveniert, werden zentrale Anliegen des „Experimentalismus“ verhandelt: die Desorientierung und Desillusionierung einer jungen indischen Frau; die Auseinandersetzung des weiblichen Ichs mit verschiedenen Bildern von Frau und Weiblichkeit sowie die Reflexion von Liebesidealen, die als Plattform für die Hinwendung zur Kreativität dienen; der damit einhergehende Fokus auf das Innere bzw. auf den Geist, der mit einer Relativierung des Körpers und auch der Emotion verknüpft ist; die Suche des weiblichen Ichs nach Individualität, Freiheit und einer eigenen Stimme; die Professionalisierung des literarischen Schreibens sowie der Akt des Erinnerns und Erzählens; und die andauernde, letztlich unüberwindbare Empfindung von Entfremdung und existentieller Einsamkeit.

Gargs Roman knüpft, wie aus den obigen Ausführungen folgt, sowohl an die Dichtung des *Chāyāvād* als auch an die Literatur des *Prayogvād* an. Wie in Kapitel 5.3 ausgeführt wurde, werden insbesondere in den Erzähleinheiten 1, 16 und 26, welche als Scharniere zwischen Teilen der Erzählung betrachtet werden können, einerseits zentrale Themenstellungen des Romans paradigmatisch verhandelt, wie das Liebesideal des *Chāyāvād*, das normative Bild der Ehefrau als (gebildete) *bhadra mahilā* bzw. der ehrenhaften Dame der neuen bürgerlichen „middle class“, andererseits aber auch auf den Romantizismus und den Existentialismus rekurriert.

---

würden (siehe Kapitel 3.4). Diese knapp formulierten und literaturwissenschaftlich nicht untermauerten Befunde, die sich mit den Ergebnissen der hier vorliegenden Untersuchung decken, stehen leider recht unverbunden neben Agravāls Ausführungen zum Roman, die sich im Wesentlichen um die aussereheliche Affäre ranken, in denen aber der Hinwendung und Professionalisierung der Autorschaft zu wenig Beachtung geschenkt wird.

<sup>570</sup> Die Autorin Garg äussert sich insofern zum Experimentalismus (*Prayogvād*), als sie in einem ihrer Essays mit dem Titel „A Novelist on ‘Writing the Self’“ literarische Texte, die sich der Exploration des Ichs widmen, in einen Zusammenhang stellt mit einem realistisch-reformistischen Schreiben (realistic writing or reformist writing) bzw. dem Progressivismus (*Pragativād*) einerseits, und mit einer Form des Schreibens, in der die Erforschung der Psyche des Individuums im Zentrum steht (understanding of the psyche of the individual) bzw. dem Experimentalismus (*Prayogvād*), andererseits (siehe Kapitel 3.5). In ihrem Essay, in dem Garg über die Konstitution des Ichs sowie das autobiographische und literarische Schreiben als Mittel zur Exploration des Selbst nachdenkt, bezieht sie sich zwar nicht explizit auf *Cittakobrā*. Doch ihre Haltung, dass das Schreiben auch als eine Form des Aufbegehrens und der Unzufriedenheit, aber auch als eine Möglichkeit, eine alternative Welt zu entwerfen und ein anderes Selbst zu konstituieren, verstanden werden kann, wird wohl auch für *Cittakobrā* Gültigkeit haben.

Signifikante Bezüge auf das *Chāyāvād* lassen sich in jenen Passagen der Erinnerungsreise der Ich-Erzählerin ausmachen, in denen sie über ihr sehnüchtes Warten auf den (meist) abwesenden Geliebten und über ihre Einsamkeit an der Seite ihres Ehemannes sinniert – wobei diese Passagen, wie oben ausgeführt wurde, bereits auf den *Prayogvād* verweisen können. Eindeutig im Geiste des „Experimentalismus“ verfasst sind schliesslich insbesondere das Ende der Binnenerzählung, die mit der Rahmenerzählung zusammenfällt, bzw. der Erzählgegenwart, in der die Ich-Erzählerin ihre Position reflektiert: Manu, die ja in der düsteren Küche vor dem Herd steht, in dem das Feuer in blauen Kreisen brennt, sieht sich gezwungen, in der unendlichen Ebene in ihrem Inneren, die von einem unerbittlichen Sonnenlicht beleuchtet wird und sich schier unendlich ins Leere ausdehnt, einsam und rastlos, ohne Ziel und ohne Zukunftsperspektive in Raum und Zeit umherzuirren, einzig den Wunsch hegend, unzählige schattige Bäume im Gedenken an die Vergangenheit zu pflanzen.

Für eine weiterführende Untersuchung könnte nicht nur genauer überprüft werden, inwiefern *Cittakobrā* mit seiner Ich-Erzählstimme, der Schichtung von Zeitebenen, der Offenheit des Zukunftshorizontes und der Verlagerung der Handlung nach Innen, dem Stellenwert des Geistes und der Psyche eines (weiblichen) Individuums als Beispiel eines literarischen Werks in der Tradition des *Chāyāvād* und des *Prayogvād* aufgefasst werden kann, sondern auch, inwiefern sich Parallelen zwischen *Cittakobrā* und Werken von Jainendra Kumār<sup>571</sup> und Ilācandra Jośī<sup>572</sup> ausmachen lassen. Sowohl Kumār, der sich mehrfach zu Gargs Roman und dessen kontroversen Rezeption geäussert hat (siehe Kapitel 3.2), als auch Jośī, haben in den 1940er und 1950er Jahren in ihren Prosawerken die menschliche Psyche differenziert ausgelotet. Auf die (mögliche) Nähe von Gargs Erzählungen zu jenen von Kumār und Jośī hat bereits Dvivedī hingewiesen, der, wenngleich nicht explizit im Zusammenhang mit *Cittakobrā*, Garg als Autorin des Unterbewusstseins (*antaścetnāvādī kathākār*) und als Vertreterin einer existentialistisch-psychoanalytischen Literatur bezeichnete.

---

<sup>571</sup> Jainendra Kumār (1905-1988) gilt als einer der ersten Hindi-Autoren, der in seinen Werken die menschliche Psyche erforschte. Er porträtiert in seinen Romanen jeweils nur einige wenige Individuen, wobei er sich durch die differenzierte Darstellung der Frauenfiguren auszeichnet. Er konzentriert sich weniger auf die Handlungen, sondern vielmehr auf die Gedanken und Äusserungen seiner Hauptfiguren. Sein Prosaschaffen ist beeinflusst von Gandhis Denken und Wirken, weshalb Kumār auch der Strömung der Gandhianer innerhalb des Progressivismus zugerechnet wird. Seine literarischen Werke zeugen von einem kritischen, letztlich aber auch resignierten Nachdenken über die indische Gesellschaftsstruktur, von jainistischem Gedankengut und dem Thema der Entsagung (*tyāg*). Seine Romane weisen Einflüsse der Freudschen Psychoanalyse und europäischer bzw. russischer Romanciers auf. Siehe dazu Montaut 2006: 825-826, Strelkova 2009, Gaeffke 1978: 44-45, 47-49.

<sup>572</sup> Ilācandra Jośī (1903-1982) untersucht in seinen Romanen, die von der Freudschen Psychoanalyse beeinflusst sind, die Nöte der Frau in der indischen Gesellschaft und sexuelle Enttäuschungen seiner Hauptfiguren, wobei er den Fokus auf das Innere und Unbewusste richtet. Siehe dazu Montaut 2006: 827, Gaeffke 1978: 54.

Da in Gargs Roman *Cittakobrā* gerade auch die Thematik der Entsagung verhandelt wird, wäre zudem von Interesse, ob damit an das Prosawerk von Kumār, insbesondere seinen Roman *Tyāg patra* (1937), und die Philosophie des Jainismus angeknüpft wird.<sup>573</sup> Mit Blick auf den Titel *Cittakobrā* wäre ausserdem bedenkenenswert, ob Garg sich (auch) inhaltlich von Gupts Kurzgeschichte „*Cittakobrā*“ inspirieren liess.<sup>574</sup> Schliesslich wäre prüfenswert, inwiefern der 1979 erschienene Roman *Cittakobrā* in neuere literarische Bewegungen des 20. Jh. eingeordnet werden könnte, allen voran in die „Neue Erzählung“ (*Nayī Kahānī*) und „Neue Dichtung“ (*Nayī Kavītā*), die sich ab den späten 1950er und 1960er Jahre etablierten und die Hindi-Literatur bis heute prägen.<sup>575</sup> In diesem Zusammenhang dürfte insbesondere ein Teilaspekt der „Neuen Erzählung“ (*Nayī Kahānī*) von Interesse sein, nämlich die Empfindung einer Teilung sowie einer Entfremdung (alienation), von der das Individuum (das in der Neuen Erzählung explizit im Fokus steht) geprägt ist.<sup>576</sup> Von Interesse ist die Gefühlslage des Individuums, wie sie durch eine bestimmte gesellschaftliche Situation geprägt wird: „Changing social patterns – evolving relationships, a crisis in values, an element of protest on the individual level, alienation and the

---

<sup>573</sup> Der Roman *Tyāg patra* beinhaltet, wie in einem Prolog (*prārambhik*) behauptet wird, die Hindi-Übersetzung der Autobiographie eines hohen Beamten, der sein eigenes Leben erzählt – von seiner Kindheit bis zum Ende seiner Karriere, der er mit einem Demissionsschreiben (*tyāg patra*) ein abruptes Ende bereitet, um seinem bisherigen Leben zu entsagen und sich als Asket zurückzuziehen. Zum Roman *Tyāg patra* und zur Thematik der Entsagung in Kumārs Werk siehe Montaut 1998 und 2004.

<sup>574</sup> Wie in Kapitel 3.1 ausgeführt wurde, besteht „*Cittakobrā*“ aus dem Gedankenbericht eines Ich-Erzählers, der sich an ein „Du“ (*tum*) wendet und von seinem Hadern mit den verworrenen und namenlosen Bedingungen, in denen er sich wiederfindet, berichtet. Dieses Individuum, das sich als Skeptiker bezeichnet, ist unsicher, inwiefern es seinen Wahrnehmungen trauen kann. Es sieht sich erfasst von Zweifel, Misstrauen und Orientierungslosigkeit. Der Ich-Erzähler reflektiert zudem über seine Empfindungen, abhängig und einsam (*akelā*) zu sein, und artikuliert die Sehnsucht, seinen Beschränkungen entkommen zu können.

<sup>575</sup> Zur Hindi-Prosailiteratur nach 1960 siehe Ansāri 1974 (i.B. *Nayī Kahānī*), 1976 (i.B. *Akahānī*) und 1978 (i.B. *Sacetan Kahānī*), Knirsch 2011: 58ff. (im Besonderen *Nayī Kahānī*, *Akahānī* und *Janvādī Kahānī*), Marková [Ansāri] 1993 und 1998 (zur Kurzgeschichte der 1980er und 1990er Jahre), Meisig 1996 (zur *Nayī Kahānī*), Montaut 2006, Rosenstein 1993 (zur *Sacetan Kahānī* und *Samāntār Kahānī*) und 2000 (zur *Nayī Kahānī*), Trivedi 2003.

<sup>576</sup> Die „Neue Erzählung“ ist in die Jahre zwischen 1950 und 1970 zu datieren mit einem Höhepunkt zwischen 1955 und 1965. Die Kurzgeschichten der *Nayī Kahānī* zeichnen sich vor allem durch ihren Realismus aus, betont werden Authentizität und Aktualität sowie die literarische Verarbeitung von persönlichen Erfahrungen. Im Fokus steht meist das vereinzelte, hoffnungslose und gescheiterte Individuum, quasi ein „Anti-Held“, der städtischen Mittelschicht. Die Erzählungen sollten ohne Pathos und glaubwürdig die gesellschaftliche Wirklichkeit und die Realität des Individuums im urbanen Raum widerspiegeln. Als Vordenker der *Nayī Kahānī* gelten die Schriftsteller Mohan Rākeś, Rājendra Yādav, Kamleśvar und Nirmal Verma, die sich auch als Verfasser literaturwissenschaftlicher Essays über die Hindi-Kurzgeschichte einen Namen gemacht haben. Programmatisch hielten sie die Kriterien sowie die Themen und Figuren für diese literarische Bewegung fest: „Neu“ sollten dabei nicht nur die thematisierten Inhalte, sondern auch die literarischen Formen sein, wobei die Innovationen in erzähltechnischer Hinsicht in der Verwendung von wirkmächtigen Bildern, Symbolen, Rückblenden, parallelen Handlungen, Beschreibungen der Atmosphäre und Umgebung, während die Handlung an Bedeutung verliert, und einer genauen und ausdrucksstarken Sprache bestehen. Meisig 1996.

search for identity, loneliness, disgust, fear, frustration, love and sex – were the subject-matter of the *Nayī Kahānī*.“<sup>577</sup> Zwar wird in *Cittakobrā* nur sporadisch Kritik an sozialen, politischen und wirtschaftlichen Missständen geübt, und auch das Gebot einer schlichten, sich an der Lebenswirklichkeit des „einfachen Mannes“ orientierten Sprache und Erzählstruktur, wie es für die „Neue Erzählung“ wesentlich ist, wird nicht erfüllt. Doch lässt sich in Gargs Roman wiederholt und facettenreich das (auch) für die *Nayī Kahānī* charakteristische Nachdenken über die Einsamkeit, Fragmentierung und Entfremdung des modernen Individuums sowie das (vergebliche) Suchen des Einzelnen innerhalb der Menschenmenge ausmachen. In diesem Zusammenhang wäre auch von Interesse zu fragen, inwiefern der Schmerz der Trennung und die Empfindung existentieller Einsamkeit, von denen die Ich-Erzählerin auch am Ende ihrer Erinnerungsreise überschattet wird, vielleicht – um an Meisig 1996 anzuknüpfen – als eine „Säkularisierung des *virah*-Motivs“ verstanden werden könnte.<sup>578</sup>

---

<sup>577</sup> Rosenstein 1993:118. Die Konzentration auf die Psyche des Individuums, das nicht mehr als integraler Bestandteil der Gesellschaft wahrgenommen wird, fusst laut Rosenstein in den Positionen des „Experimentalismus“.

<sup>578</sup> Meisig merkt in diesem Zusammenhang an: „Die Selbstentfremdung des modernen Menschen, wie sie in der *Nayī Kahānī* dargestellt wird, die Kontakt- und Kommunikationsschwierigkeiten der neuindischen Antihelden können als konsequente Fortsetzung und kreative Weiterentwicklung des zentralen Motivs der altindischen Ästhetik, der Situation der Trennung (*viraha*) der Liebenden, gesehen werden. [...] Die grosse Rolle, welche der Schlüsselbegriff Einsamkeit (*akelāpana*) in der Neuen Erzählung spielt, lässt sich kulturspezifisch, d.h. im indischen Kontext, daher besser als eine Säkularisierung des altindischen Motivs des *viraha* verstehen.“ Meisig 1996:13-14.

## 7 Anhang

Im Folgenden wird die Übersetzung der als anstössig empfundenen Passage aus dem Roman, in der die Ich-Erzählerin den ehelichen Geschlechtsverkehr schildert, aufgeführt:

Meine Hände seifen jeden Teil des Körpers ein und waschen ihn... keine einzige Stelle kann diesem Angriff entkommen... mein Verstand hält Wache. Rigoros wird er solange seine *Pflicht* erfüllen, bis ich mich vollständig in einen Körper verwandelt habe.

Maheś' Hände kneten meine Brüste.

Seine Hände sind schön und stark. Fleischige, breite Handflächen. Die langen, schmalen Finger eines Künstlers. Aber... Maheś ist kein Künstler, sondern Unternehmer. Er hätte Künstler werden können, wenn er es gewollt hätte... ja, gewiss... welche leidenschaftliche Melodie würde doch erklingen, wenn seine Finger so flink über die Saiten einer Sitār eilen würden.

Aber nun... bin ich jenes Musikinstrument, auf dem seine Finger üben. Nein, nicht ich, meine Brüste...

Wenn mein Körper eine Brust wäre... eine riesige, ausgedehnte, weiche Brust, so rund wie die *Erdkugel*. Maheś würde sich darauf ausstrecken. Seine Hände, Füße und Lippen würden gleichzeitig mit ihr spielen, sie kneten und an ihr saugen. Er würde die Brustwarze mit seinen Lippen fest ergreifen und mit seinen Händen die Brust quetschen; doch auch diesen erbarmungslosen Zugriff von ihm würde sie hinnehmen. Denn mitsamt ihrer Ausdehnung würde ja auch ihre Stimulationskraft anwachsen, nicht wahr? Unter Maheś' Fingern würde sie wie ein *Klavier* ertönen. Das Zimmer würde von einer rasenden und wahnsinnigen Melodie erfüllt werden. Wenn ich doch nur eine riesige Brust wäre.

Maheś' Lippen würden von meinen Lippen auf meine Brust gleiten – seinen Fingern folgend. In mir explodierten die Gefühle, ich würde schreien vor Lust, und meine Erregung würde Maheś noch mehr anstacheln. Seine Lippen würden die Brustwarze fest umfassen, seine Finger würden rücksichtslos diese riesige Brust kneten und... er wäre schon viel eher in mich eingedrungen...

Nun... liegen seine Lippen auf meinen Lippen. Er hat seine Zunge in meinen Mund gestossen und hat meine Zunge erobert. Jede Faser meiner Zunge prickelt. Ich bin nichts als Zunge!

Aber... seine Hände sind auf meinen Brüsten. Er hat die Brustwarzen zwischen zwei Finger genommen, kneift sie und spielt unbarmherzig mit ihnen. Ich weiss... bald wird er sie mit seinen Lippen ergreifen.

Er wünscht sich sicher drei Lippenpaare. Eines würde er auf meine Lippen legen, und die beiden anderen auf eine jede Brust. Oder er würde beide Brustwarzen mit einem Lippenpaar ergreifen und das dritte Lippenpaar auf die Lippen zwischen meinen Schenkeln legen, die seinem Kommen auch schon entgegenfiebern. Aber er hat nur ein Paar Lippen, die nun seiner Zunge assistieren.



Wenn mein Körper eine riesige Brust wäre, hätte er dieses Problem nicht. Seine Lippen und Finger könnten meinen Körper dann gleichzeitig erforschen.

Meine Augen sind geschlossen. Aber mein Körper ist hellwach und registriert jede seiner Berührungen. Meine Augen können kaum etwas sehen, im Zimmer ist es dunkel. Ich bin dankbar dafür. Aber mein Körper ist längst mit jedem Trick und Kniff dieses Spiels vertraut, das mit ihm gespielt wird. Liebe zu machen ist ein Spiel, eine Kunst, eine Notwendigkeit, eine Forderung des Körpers!

Aber zu lieben... ist töricht!

Mein Körper ist Bewusstsein, er ist Empfindung. Er kann die Verzierungen, die in ihn eingraviert werden, gut lesen. Er selbst hat diese Blumenornamente mitgestaltet. Er ist ein Bündel von Erregung. Dies ist mein Körper... das bin ich.

Ich weiss nicht, wann ich Maheś in meine Arme gezogen habe und mit meiner Zunge und Lippen rote, blaue und violette Blüten auf seinen Hals und seine Arme gezeichnet habe.

Meine Augen sind geschlossen... ich höre ganz deutlich... in meinem Zimmer... das Klirren der Fussglöckchen... das Trommeln der Tabla... eine ekstatische Verbindung... der Rhythmus bricht nicht für eine Sekunde ab. Jedes Mal, wenn ich mit Maheś zusammen bin, betört mich dieser Klang... Diese Frauen, die nur Körper sind, und die ihren Körper für Geld verkaufen. Wenn sie das Geld in der Hand haben, vergessen sie alles und geben sich ihrem Körper hin, und auch der Musik und dem Tanz.

...der Körper ist Musik, und er ist Tanz. Der Körper ist Gott, und er ist Verehrung. Der Körper ist Bewusstsein, er ist Ekstase. Solange der Körper verpfändet ist, sind Herz und Verstand bedeutungslos. Aber der Körper ist nicht habgierig: Wenn er bekommen hat, wonach er verlangt, wird er ruhig.

Wenn der Körper seine Schulden beglichen hat, wenn er den letzten Rest bezahlt hat, dann wird er frei sein. Dann kann er ruhig schlafen, wenn er das möchte. Bis zu dem Tag, an dem wieder einkassiert wird.

Maheś' Hand presst meine Hand zwischen seine Beine oder... sie ist von selbst dorthin gelangt?<sup>579</sup> Jeder Teil meines Körpers berührt Maheś' ganzen Körper. Mein Körper ist zwar immer noch in Fragmente aufgeteilt, aber diese umfassende Berührung hat ihn für diesen Augenblick wieder geeint. Ich bin Körper, und dieser Körper ist Berührung von Maheś... er gehört Maheś...

---

<sup>579</sup> Dieser Satz ist Bestandteil des in *Sārikā* abgedruckten Textauszuges (siehe Kapitel 3.1), wird jedoch in der 6. Ausgabe des Romans, die für diese Arbeit verwendet wurde, nicht aufgeführt. Nach Auskunft der Autorin ist er Teil ihres Manuskripts, wurde also nicht vom Herausgeber Nandan, der für den Beitrag in *Sārikā* die 1. Ausgabe des Romans verwendet haben dürften, eingeschoben. Unklar bleibt, weshalb und ab welcher Ausgabe dieser Satz im Romantext fehlt (Email von Garg, 29. Oktober 2012). In der deutschen Übersetzung von Pandey (1987) sowie in der englischen Übersetzung der Autorin selbst (2000) ist er nicht aufgeführt, jedoch in der englischen Übersetzung von Sahai (1996).

Ausser seinem und meinem Körper gibt es nichts in diesem Zimmer. Nicht einmal Licht. Egal, ob man die Augen offen oder geschlossen hält, die Dunkelheit bleibt. Dennoch bleiben die Augen geschlossen, damit die Fähigkeit zu sehen den Bewusstseinsstrom nicht unterbricht.

Maheś ist in meinen Körper eingedrungen. Die Vereinigung von Mann und Frau... es ist nichts... bloss das heftige heftige Verlangen, eine Höhle auszufüllen, den jeder Mann geerbt hat.

Unsere Körper auf dem Bett winden sich und bäumen sich auf, vereint, schweissüberströmt, bis die Stromstösse des Orgasmus' uns forttragen und wir nach einer letzten Erschütterung mit einem langen zitternden Schrei ermatten.

Maheś wird dann wohl einschlafen und ich werde, nachdem ich meinen halbwachen Körper abgeschüttelt habe, die Augen öffnen... die Dunkelheit im Zimmer ist friedlich... der Körper wird bald einschlafen. Ich werde ins Badezimmer gehen und alles abwaschen. Die blauen Flecken sind nicht der Rede wert, in zwei, drei Tagen werden sie von selbst verblassen.<sup>580</sup>

---

<sup>580</sup> *mere hāth deh ke har hisse ko sābun malkar dhone lage... ek bhī hissā ākramaṇ se backar nikal nahīm pāyegā... merā dimāg caukīdārī par taināt hai. vah sakhtī se apnī dyūṭī nibhāyegā, tab tak, jab tak maiṁ pūrī tarah śarīr meṁ tabdīl na ho jāūṁ. maheś ke hāth mere urojoṁ ko masal rahe haiṁ. uske hāth sundar haiṁ aur samarth. gadrāyī cauṛī hatheliyāṁ. lambī patlī kalākarom̃ jaisī uṅgaliyāṁ. par... maheś to kalākār nahīm, udyogpati hai. cāhtā to maheś kalākār ban saktā thā. hām, jarūr... agar aise hī uskī uṅgaliyāṁ sitār par daurīṁ to kaisā unmād bharā saṅgīt phūṭ parṭā. par ab... maiṁ vah sāj hūṁ, jis par uskī uṅgaliyāṁ riyāj kartī hai. nahīm, maiṁ nahīm, mere uroj... agar merā śarīr ek uroj hotā... ek dīrghkāy, viśāl, gudgudā uroj, glob kī tarah gol. maheś us par pasar jātā. uske hāth-pāmv aur hoṁṭh ek sāth usse khelte, use masalte, use cūste. cūbuk ko hoṁṭhom̃ meṁ daboc kar vah hāthom̃ se bākī uroj ko masaltā aur tab uskā niṣṭhur-se-niṣṭhur āghāt bhī sah letā. ākār ke sāth uskī uttejāk śakti bhī barh jātī na! maheś ke hāthom̃ kī uṅgaliyom̃ ke nīce vah pyāno kī tarah baj uṭhtā. unmatta-vikṣipta saṅgīt se kamrā bhar jātā. maiṁ bas ek viśāl uroj hotī. maheś ke hoṁṭh mere hoṁṭhom̃ se haṭ kar uroj par ā jāte – uskī uṅgaliyom̃ kā hāth bamṭāte. mujhmeṁ cetnā kā visphoṭ ho jātā. maiṁ unmād se sisakār uṭhtī. merā unmād maheś ko chū jātā. uske hoṁṭh stanāgra par kas jāte, uṅgaliyāṁ us viśāl uroj ko math dālne ko krūr ho uṭhīṁ aur... bahut pahle vah mere bhītar praveś kar jātā... ab... uske hoṁṭh mere hoṁṭhom̃ par haiṁ. apnī jabān se usne band darvājā khol liyā hai aur merī jabān par kabjā kar liyā hai. merī jabān ke tantu cincinā rahe haiṁ. maiṁ sirph jabān hūṁ! par... uske hāth mere stanom̃ par haiṁ. do uṅgaliyāṁ simaṭkar stanāgra ko daboc letī haiṁ aur masalkar jhaṭkā detī haiṁ. maiṁ jāntī hūṁ... bas, jarā der meṁ vah use hoṁṭhom̃ meṁ sameṭ legā. vah cāhtā hogā, uske tīn joṛī hoṁṭh hoṁ. ek mere hoṁṭhom̃ par rakhe, ek-ek urojom̃ par. yā donom̃ cūbuk ek sāth ek joṛī hoṁṭh meṁ daboc kar tīsrā hoṁṭh merī ṭāmgom̃ ke bīc un hoṁṭhom̃ par rakh de, jo is samay bhī uske āgaman kī upekṣā meṁ tirmirā rahe haiṁ. par uske pās sirph ek joṛī hoṁṭh haiṁ, jo is vakt uskī jabān kā sāth de rahe haiṁ. agar merā śarīr ek viśāl uroj hotā to use yah dikkat na hotī. uske hoṁṭh aur uṅgaliyāṁ ek sāth mujhe khaṅgorte [sic!]. merī āmkhem̃ band haiṁ. par śarīr jagā huā hai. aur uske har sparś ko parh rahā hai. āmkhom̃ se dekh pānā kaṭhin hai. kamre meṁ andherā hai. maiṁ uskī śukragujār hūṁ, par merā śarīr us khel ke ek-ek dāmv-peṁc se vākiph hai, jo us par khelā jā rahā hai. pyār karnā khel hai, kalā hai, jarūrat hai, śarīr kī māṅg hai! pyār honā... bevkūphī hai! merā śarīr svayaṁ cetnā hai, ehsās hai. us nakkāśī ko acchī tarah parh saktā hai, jo us par khudtī jā rahī hai. nakkāśī ke phūl tarāśane meṁ uskā bhī hāth hai. vah uttejanā ka puñj hai. vah merā śarīr... vahī maiṁ hūṁ. na jāne kab maiṁne maheś ko bāmhom̃ meṁ bhūmc liyā aur uskī gardan aur bāmhom̃ par apnī jabān aur hoṁṭhom̃ se lāl-nīle-baimjanī phūl god diye. merī āmkhem̃ band haiṁ... sāph sun pā rahī hūṁ... apne kamre meṁ... ghum̃ghuruom̃ [sic!] kī khanak... table kī thāp... gajab kī saṅgat hai... lay-tāl kṣaṇām̃s ko bhī ṭuṭṭī nahīm. jab bhī maiṁ maheś ke sāth hotī hūṁ, yahī āvāj mujhe sammohit kartī hai... ve log śarīr haiṁ, keval śarīr. paise ke lie śarīr bectī haiṁ. paisā hāth meṁ āne par sab kuch bhūlkar śarīr-sādhnā kartī*

---

*haim, saṅgīt aur nṛtya sādhnā bhī. ...śarīr hī saṅgīt hai, śarīr hī nṛtya. śarīr hī īśvar hai, śarīr hī ārādhnā. śarīr hī cetnā hai, śarīr hī visphoṭ. śarīr ke bandhak rahne par man-mastiṣk nagaṇya haim, śarīr lālcī nahīm haim. apnā prāpya pā lene par śānt ho jātā hai. jab śarīr apnā ṛṇ cukā degā, tamām bakāyā adā kar degā to mukt kar diyā jāyegā. phir cāhe to cain se so rahe. aglī vasūlī ke din tak. maheś ne merā hāth apnī ṭāmgoṃ ke bīc dabā liyā hai yā... vah khud vahām pahuṃc gayā hai. mere śarīr ke har hisse ko maheś kī deh kā koī hissā sparś kar rahā hai. merī deh abhī bhī hissoṃ meṃ baṃṭī huī hai, par is sampūrṇ sparś ne pal-bhar ke lie use joṛkar ek kar diyā hai. maiṃ śarīr hūṃ aur vah maheś kā sparś... maheś kī deh... merī aur uskī deh ke alāvā kamre meṃ tīsrā koī nahīm hai. rośnī tak nahīm. āṃkheṃ khulī rakho, cāhe band. andherā kāyam rahtā hai. phir bhī band hī haim āṃkheṃ. cetnā ke pravāh meṃ dṛṣṭi kahīm bādhak na ho. maheś ne merī deh meṃ praveś kar liyā hai. puruṣ aur strī kā saṃbhog... kuch nahīm hai yah... mahaj ek garhe ko bhar dene kī utkaṭ lālsā, jo har mānav ko virāsat meṃ milī hai. hamāre śarīr ek hokar bistar par pare chatpatā rahe haim, tilmilā rahe haim, pasīne meṃ lathpathā rahe haim ki āveg kī vidyut lahareṃ hamēṃ chueṃ aur ham śāk khākar, ek lambī sītṅār ke sāth jaṛ ho jāyēṃ. maheś so jāye aur maiṃ apne adhjage śarīr ko alag jhaṭakkar āṃkheṃ khol lūṃ... kamre kā andherā sukūn deh hai... śarīr to khair so hī jāyegā. gusalkhāne meṃ jāūṃ, sab kuch dho ḍālūṃ. nīle nīśānoṃ kā kyā hai, do-cār din meṃ khud-ba-khud miṭ jāyēṃge. Sūryabālā 1980: 73.*

## 8 Bibliographie

### Belletristische Werke

- Garg, Mṛdulā 1976: *Vamśaj*. Nayī Dillī: Akṣar Prakāśan.
- 1982: *The Colour of my Being* [*Uske hisse kī dhūp*]. New Delhi: National Publishing House.
- 1984: *Maim aur maim*. Nayī Dillī: Neśanal Pabliśiṅg Hāus.
- 1986 (<sup>1</sup>1979): *Cittakobrā*. Nayī Dillī: Neśanal Pabliśiṅg Hāus.
- 1987 (<sup>1</sup>1980): *Anitya*. Nayī Dillī: Neśanal Pabliśiṅg Hāus.
- 1989 (<sup>1</sup>1987): *Die gefleckte Kobra* [*Cittakobrā*], Übers. von Indu Prakash Pandey und Heidemarie Pandey. Hildesheim: Edition Collage.
- 1991 (<sup>1</sup>1987): *Uske hisse kī dhūp*. Nāī Dillī: Rājkamal Prakāśan.
- 1996: *The Colour of My Being* [*Cittakobrā*]. Übers. von Geeta Sahai. New Delhi: Indus.
- 2003: *Country of Goodbyes: A Novel* [*Kaṭhgulāb*]. Übers. von Manisha Chaudhry. New Delhi: Kali for Women.
- 2004 (<sup>1</sup>1996): *Kaṭhgulāb*. Nayī Dillī: Bhāratīya Jñānapīṭha.
- 2006: *Chittacobra* [*Cittakobrā*]. Übers. von Mridula Garg. New Delhi: Books India International.
- 2009: *Miljul Man*. New Delhi, Samayik Prakashan.
- 2010: *Anitya. Halfway to Nowhere*. Übers. von Seema Segal und Mridula Garg. New Delhi: Oxford University Press.
- Gupt, Yogeś 1977: „Cittakobrā“, in: *Ṭuṭā huā koṇā*. Dillī: Parāg Prakāśan, S. 13-19.

### Sekundärliteratur

- Agravāla, Tārā 2004: *Mṛdulā garg kā kathā sāhitya*. Kānpur: Vidyā Prakāśan.
- Ansáří, Dagmar: *Die Frau im modernen Hindi-Roman nach 1947*. Berlin: Akademie Verlag, 1970.
- 1974: „Indian Social Reality of the Early 1960’s as Reflected in Hindi New Short Story“, in: *Archív Orientální* (42), S. 289-299.
- 1976: „Indian Social Reality of the Late 1960’s and Hindi Anti-Story“, in: *Archív Orientální* (44), S. 240-252.
- 1978: „The “Sacetan” Hindi Literary Trend and Contemporary Social Reality“, in: *Archív Orientální* (46), S. 320-252.
- Bal, Mieke 2009 (<sup>1</sup>1985): *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bose, Brinda 2007: „The Desiring Subject: Female Pleasures and Feminist Resistance in Deepa Mehta’s *Fire*“, in: Bose, Brinda; Bhattacharyya, Subhabrata (Hrsg.): *The Phobic and the Erotic: The Politics of Sexualities in Contemporary India*. Calcutta: Seagull Books, S. 437-450.
- Bovenschen, Silvia 2003 (<sup>1</sup>1979): *Die imaginierte Weiblichkeit: Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bulfoni, Clara (Hrsg.) 2012: *Tradizioni religiose e trasformazioni sociali dell’Asia contemporanea. Religious traditions and social transformation in contemporary Asia*. Milano: Bulzoni.
- Christof-Füchsle, Martin 1998: „Questioning norms in Krishna Sobti’s *Mitro marjānī*“, in: Dalmia, Vasudha; Damsteegt, Theo (Hrsg.): *Narrative Strategies: Essays on South Asian Literature and Film*. New Delhi: Oxford University Press, S. 93-109.
- Conrad, Sebastian; Randeria, Shalini (Hrsg.) 2002: *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt: Campus Verlag.
- Dalmia, Vasudha; Damsteegt, Theo (Hrsg.) 1998: *Narrative Strategies. Essays on South Asian*

- Literature and Film*. New Delhi: Oxford University Press.
- Damsteegt, Theo 1986: „Ajneya and the New Short Story in Hindi“, in: *Journal of South Asian Literature* (Vol. 21, No. 2), S. 217-229.
- 1997: *Girirāj Kiśor's Yātrāem: A Hindi Novel Analysed*. Groningen: Egbert Forsten.
- 2003: „Widows and Men: Two Hindi short stories compared“, in: *International Journal of Hindu Studies* (Vol. 7, Nr. 1-3), S. 147-175.
- 2008: „Who would marry a strong woman? A Short Story by Bhagvatcharan Varma“, in: *Modern South Asian Studies* (Vol. 42, Nr. 6), S. 1173-1187.
- Dimitrova, Diana 2008: *Gender, Religion and Modern Hindi Drama*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Dvivedī, Dineś; Garg, Mṛdulā 1984: „Merī dilcaspī kā viṣay yātrā hai paṛāv nahīm“ [Interview], in: *Sārikā* (16.-31.10.1984), S. 46-49.
- 2004: „Mahilā honā mere lekhan meṁ āṛ nahīm ātā“ [Interview], in: Dvivedī, Dineś (Hrsg.): *Punaśca: Śṛjanātmak vidhāom ko samarpit aniyatkālīn patrikā: Mṛdulā garg par ekāgra* (Vol. 15). Itārasī: Punaśca, S. 199-216.
- Dvivedī, Dineś (Hrsg.) 2004: *Punaśca: Śṛjanātmak vidhāom ko samarpit aniyatkālīn patrikā: Mṛdulā garg par ekāgra* (Vol. 15). Itārasī: Punaśca.
- Forbes, Geraldine 1999: *The New Cambridge History of Women: Women in Modern India*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gaeffke, H. P. Th. 1978: *Hindi literature in the twentieth century*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Garg, Mridula / Garg, Mṛdulā:
- 1985: „The Night I was Arrested“, in: *Patriot* (Februar 1985), [s.p.].
- 1990: „The Reality and the Metaphor of Womanhood in Indian literature“, in: Übelhör, Monika (Hrsg.): *Darstellung der Probleme der Frau in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Marburg: Philipps Universität, S. 13-27.
- 1991: „Metaphors of Womanhood in Indian Literature“, in: *Alternatives* (16), S. 407-422.
- 2000a: „Word as Censor“, in: *Economic and Political Weekly* (Vol. 35, No. 18), S. 7-9.
- 2000b: „Prajñā aur garbhāśay ke bīc“, in: *Haṁs* (Jg. 14, Nr. 6-7), S. 167-169.
- 2004a: „Bhog kaho yā tyāg“, in: Dvivedī, Dineś (Hrsg.): *Punaśca: Śṛjanātmak vidhāom ko samarpit aniyatkālīn patrikā: Mṛdulā garg par ekāgra* (Vol. 15). Itārasī: Punaśca, S. 238-246.
- 2004b: „Deh kabhī āzād ho hī nahīm saktī“, in: (Hrsg.): *Punaśca: Śṛjanātmak vidhāom ko samarpit aniyatkālīn patrikā: Mṛdulā garg par ekāgra* (Vol. 15). Itārasī: Punaśca, S. 235-237.
- 2005a: „Lekhikā kī dṛṣṭi meṁ puruṣvādī naitiktā aur aślīltā“, in: *Haṁs* (Jg. 20, Nr. 2), S. 32-33.
- 2005b: „No Amulets against Lust“, in: *Tehelka* (July 23). <[http://www.tehelka.com/story\\_main13.asp?filename=hub072305no\\_amulets.asp](http://www.tehelka.com/story_main13.asp?filename=hub072305no_amulets.asp)> [18.07.2012]
- 2007a: „My World, My Writing“, in: Jain, Jasbir (Hrsg.): *Growing Up as a Woman Writer*. New Delhi: Sahitya Akademi, S. 43-47.
- 2007b: „Women as Society in Literature“, in: Jain, Jasbir (Hrsg.): *Growing Up as a Woman Writer*. New Delhi: Sahitya Akademi, S. 354-360.
- 2008: „A Novelist on 'Writing the Self'“, in: Raghavendra, M. K. (Hrsg.): *Phalanx. A Quarterly Review for Continuing Debate* (Issue 2). <[http://www.phalanx.in/pages/article\\_i002\\_a\\_novelist\\_on\\_writing\\_the\\_self.html](http://www.phalanx.in/pages/article_i002_a_novelist_on_writing_the_self.html)>. [18.07.2012]
- 2009: „Contemporary Feminist Discourse and Premchand“, in: Kalia, Mamta (Hrsg.): *Hindi: Language, Discourse, Writing* (Vol. 4, No. 1). New Delhi: Mahatma Gandhi Antarrashtriya Hindi Vishwavidyalaya, S. 190-196.

- 2010: „The Night I was arrested“, in: *The Hindu*, 06.11.2010. <<http://www.hindu.com/arts/books/article868480.ece>> [18.07.2012].
- Genette, Gérard 1998: *Die Erzählung*. Übers. von Andreas Knop. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Goulding, Greg 2012: „Two Models of Modernist Aesthetics in Hindi Criticism“, in: Dalmia, Vasudha (Hrsg.): *Hindi Modernism: Rethinking Agyeya and His Times*. Berkeley: University of California, S. 147-159.
- Guha Thakurta, Tapati 1991: „Women as ‘Calendar Art’ Icons: Emergence of Pictorial Stereotype in Colonial India“, in: *Economic and Political Weekly* (Vol. 26, No. 43), S. 91-99.
- Gupta, Charu 2000: „‘Dirty’ Hindi Literature: Contests about Obscenity in Late Colonial North India“, in: *South Asia Research* (Vol. 20, No. 2), S. 89-118.
- Gupt, Brahma Prakāś 1980: „Cittakobrā“, in: *Bhāratīya Rel* (Februar 1980), S. 1-2.
- Gupt, Yogeś; Garg, Mridula [n.d.]: „Mridula Garg: For A Non-Conformist Sensibility“ [Interview], in: *Patriot*, [s.p.].
- Gupt, Yogeś 1979: „Naī kitābēn: Prem kī sāmarthya aur samay kī parāstatā“, in: *Dainik Samācār* (29.04.-06.05.1979), S. 52-54.
- Harish, Ranjana 2002: „Pen and Needle: The Changing Metaphors of Self in Autobiographies by Women in Post-Independence India“, in: *Indian Literature* (Vol. 46, No. 4 (210)), S. 161-171.
- Herwig, Wolfgang 1989 (<sup>1</sup>1987): „Vorwort“, in: *Die gefleckte Kobra [Cittakobrā]*, Übers. von Indu Prakash Pandey und Heidemarie Pandey. Hildesheim: Edition Collage.
- Jaidev 1993: *The Culture of Pastiche: Existential Aestheticism in the Contemporary Hindi Novel*. Shimla: Indian Institute of Advanced Study.
- Jain, Jasbir [Hrsg.] 2007: *Growing up as a Woman Writer*. New Delhi: Sahitya Akademi.
- Jain, Satyā 2003: *Jainendra aur mṛdulā garg ke upanyāsoṃ meṃ citrit nar-nārī sambandh*. Naī Dillī: Śāradā Prakāśan.
- Joseph, Ammu [et al.] 2003: „Introduction“, in: Joseph, Ammu [et al.] (Hrsg.): *Storylines: Conversations with Women Writers*. New Delhi: Women's World and Asmita Resource Centre for Women, S. 1-39.
- Juneja, Monica 1997: „Reclaiming the Public Sphere: Husain's Portrayals of Saraswati and Draupadi“, in: *Economic and Political Weekly* (Vol. 32., No. 4), S. 155-157.
- Knirsch, Volker 2011: *Trends und Tendenzen in der Hindi-Kurzgeschichte am Beispiel der Literaturzeitschrift Haṃs*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Kohlī, Droṇvīr 1979: „Premhīn saiks bhī ho saktā hai!“, in: *Sārikā* (16.11.1979), S. 68-? [unvollständig].
- 2009: „Cittakobrā“, in: *Rājghaṭ par rājnetā: Tathā anya riportāj*. Dillī: Bhāvnā Prakāśan, S. 237-244.
- Kumār, Jainendra 1980: „Samāj-hitkāritā kī vaisī mahattvākāṅkṣā sampādak ke lie āvaśyak nahīm hai“, in: *Sārikā*, 16. April 1980, S. 8-9.
- Kumar, Radha 1993: *The History of Doing: An Illustrated Account of Movements for Women's Rights and Feminism in India 1800-1990*. New Delhi: Kali for Women.
- Labriola, Albert C. 1973: „Donne's 'The Canonization': Its Theological Context and Its Religious Imagery“, in: *Huntington Library Quarterly*, Vol. 36, No. 4 (Aug., 1973), S. 327-339.
- Lotz, Barbara 2012: „Rāhoṃ ke anveṣī: the Editor of the Saptak-Anthologies and his Poets“, in: Dalmia, Vasudha (Hrsg.): *Hindi Modernism: Rethinking Agyeya and His Times*. Berkeley: University of California, S. 125-146.
- Lutze, Lothar; Garg, Mṛdulā 1985: [Interview], in: *Hindi Writing in Post-colonial India: A Study in the Aesthetics of Literary Production*. Delhi: Manohar, S. 147-158.
- Malinar, Angelika 1997: „Multiple Perspectives and the Problem of Identity in Ajñeya's

- Śekhar: *ek jivanī*“, in: Turk, Horst; Bhatti, Anil (Hrsg.): *Kulturelle Identität: Deutsch-indische Kulturkontakte in Literatur, Religion und Politik*. Berlin: Erich Schmidt, S. 231-251.
- 1998: „The Artist as Autobiographer: Śekhar ek jīvanī“, in: Dalmia, Vasudha; Damsteegt, Theo (Hrsg.): *Narrative Strategies. Essays on South Asian Literature and Film*. New Delhi: Oxford University Press, S. 229-242.
- Marková [Ansáří], Dagmar 1993: „Some Characteristics of the Hindi Short Story of the 1980s“, in: *Archív Orientální* (61), S. 273-290.
- 1998: „Some Remarks on the Hindi Short Story of the 1990s“, in: *Archív Orientální* (66), S. 273-290.
- Martinez, Matias; Scheffel, Michael 2007 (<sup>1</sup>1999): *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C. H. Beck.
- Meisig, Konrad 1996: *Erzähltechniken der Nayī Kahānī: Die neue Erzählung der Hindi-Literatur*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Menon, Ritu; Garg, Mridula 2003: „[Interview]“, in: Joseph, Ammu [et al.] (Hrsg.): *Storylines: Conversations with Women Writers*. New Delhi: Women's World and Asmita Resource Centre for Women, S. 287-309.
- Metcalf, Barbara D.; Metcalf, Thomas R. 2002: *A Concise History of India*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Montaut, Annie 1992: „Western influence on Hindi Literature: A Dialogical Process (Agyeya's Apne-apne ajnabī)“, in: Offredi, Mariola (Hrsg.): *Literature, Language and the Media in India*. Delhi: Manohar, S. 117-137.
- 1998: „A story of Tyāg: Coping with Liminality“, in: Dalmia, Vasudha; Damsteegt, Theo (Hrsg.): *Narrative Strategies. Essays on South Asian Literature and Film*. New Delhi: Oxford University Press, S. 228-241.
- 2004: *Un amour sans mesure [Tyāgpatra]*. Paris: Editions Gallimard.
- 2006: „La littérature hindie moderne“, in: Jaffrelot, Christophe (Hrsg.): *L'Inde Contemporaine de 1950 à nos jours*. Paris: Fayard, S. 820-832.
- Nareś, Dr. 1980: „Manu kī 'jazzbātī dāyī'“, in: *Dainik tribhūn* (6. Januar 1980), [s.p.].
- Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hrsg.) 2004: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Orsini, Francesca: 2004: „The Reticent Autobiographer: Mahadevi Varma's Writings“, in: Arnold, David; Blackburn, Stuart (Hrsg.): *Telling Lives in India: Biography, Autobiography, and Life History*. Bloomington: Indiana University Press, S. 54-82.
- Pandey, Indu Prakash 1989 (<sup>1</sup>1987): „Nachwort“, in: *Die gefleckte Kobra [Cittakobrā]*, Übers. von Indu Prakash Pandey und Heidemarie Pandey. Hildesheim: Edition Collage.
- 1989: *Romantic Feminism in Hindi Novels written by Women*. New Delhi: The House of Letters.
- 2006: *Jenseits des Romantischen Feminismus: Romane indischer Autorinnen in Hindi*. Gernsheim: Ostwind Verlag.
- Pāṇḍey, Indu Prakāś 2004: *Hindī ke adhunātan nārī upanyās*. Nāī Dillī: Hindī Buk Seṁṭar, p. 66-74.
- Rosenstein, Lucy 1993: „Sacetan Kahānī and Samāntar Kahānī: Principal Movements in the Hindi Short Story of the 1960s and 1970s“, in: *South Asia Research* (Vol. 13, No. 2), S. 117-131.
- 2000: „‘New Poetry’ in Hindi: A Quest for Modernity“, in: *South Asia Research* (Vol. 20, No. 1), S. 47-62.
- 2004, [<sup>1</sup>2002]: *New Poetry in Hindi: Nayī Kavita: An Anthology*. London: Anthem Press.
- Rothermund, Dietmar 2005: „Kontrastierende Visionen Indiens“, in: *Geschichte und Gesellschaft*, (Jg. 31, H. 3, Juli-September 2005), S. 354-372.

- Rubin, David 1998: *The Return of Sarasvati: Four Hindi Poets*. Delhi [etc.]: Oxford University Press.
- Schmitz-Emans, Monika 2000: „Die Wüste als poetologisches Gleichnis: Beispiele, Aspekte, Ausblicke“, in: Lindemann, Uwe; Schmitz-Emans, Monika: *Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos*. (Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 127-151.
- Schomer, Karine 1983: *Mahadevi Varma and the Chhayavad Age of Modern Hindi Poetry*. Berkeley: University of California Press.
- 1995: „Where have all the Rādhās gone? New Images of Woman in Modern Hindi Poetry“, in: Stratton Hawley, John; Wulff, Donna Marie (Hrsg.): *The Divine Consort: Rādhā and the Goddesses of India*. Boston: Beacon Press, S. 89-115.
- Simha, Jyoti 2008: *Mr̥dulā garg aur nārī asmitā kā praśn*. Bijnaur: Hindī sāhitya niketan.
- Sinha, Mrinalini 1995: *Colonial Masculinity: The 'manly Englishman' and the 'effeminate Bengali' in the late nineteenth century*. Manchester: Manchester University Press.
- Stark, Ulrike 1995: *Tage der Unzufriedenheit: Identität und Gesellschaftsbild in den Romanen muslimischer Hindischriststeller (1965-1990)*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Strelkova, Guzel V. 2009: „In Search of a New Image – An Indian Madame Bovary?“, in: Jedamski, Doris (Hrsg.): *Chewing over the West: Occidental narratives in Non-Western Readings*. Amsterdam: Rodopi, S. 213-239.
- Sūryabālā 1980: „*Vah pāṭhak napuṃsak hogā, agar usmeṃ uttejanā na vyāptī*“, in: *Sārikā* (01. Februar 1980), S. 72-73.
- Tharu, Susie; Lalita, K. 1995: *Women Writing in India*. Delhi: Oxford University Press.
- Tripāṭhī, Jyoti; Garg, Mr̥dulā 2004: „*Pyār karo to aparādh mat pālo*“ [Interview], in: Dvivedī, Dines (Hrsg.): *Punaśca: Śṛjanātmak vidhāoṃ ko samarpit aniyatkālīn patrikā: Mr̥dulā garg par ekāgra* (Vol. 15). Itārasī: Punaśca, S. 194-198.
- Trivedi, Harish 2003: „The Progress of Hindi, Part 2: Hindi and the Nation“, in: Pollock, Sheldon (Hrsg.): *Literary Cultures in History: Reconstructions from South Asia*. Berkeley [etc.]: University of California Press, S. 958-1022.

## Wörterbücher und Grammatiken

- Caracchi, Pinuccia 2002 (<sup>1</sup>1992): *Grammatica Hindī*. Torino: Magnanelli.
- Gatzlaff-Hälsig, Margot (Hrsg.) 2002: *Handwörterbuch Hindi-Deutsch*. Hamburg: Buske.
- McGregor, R. S. 2002 (<sup>1</sup>1993): *The Oxford Hindi-English Dictionary*. Oxford [etc.]: Oxford University Press.

## Verschiedenes

- Emails und Briefe von Garg; Interview geführt in Delhi am 22.01.2009
- Leserbriefe in *Sārikā*: *Sārikā*, 1. März 1980; *Sārikā*, 16. März 1980
- Biographie von Sūryabālā: <<http://drsuryabala.com/>>; Zugriff am 19.07.2012
- Uskey hissey ki dhoop*: Spielfilm, eingesehen auf dem Videoportal *Vimeo*